Morhe
XXV. Biennale

Il Gazzettino

L'assegnazione dei premi agli artisti della Biennale

Vincitori: Carrà, Mascherini, Minguzzi e Viviani fra gli italiani; Matisse, Zadkine e Masereel fra gli stranieri

La giuria internazionale per l'assegnazione dei premi ufficiali per gli artisti espositori alla XXV.ma Biennale ha tenuto due riunioni, alle quali, sono intervenuti anche il Commissario della Biennale, on. Giovanni Ponti, che ha presieduto le riunioni, e il segretario generale prof. Rodolfo Pallucchini.

Dopo esauriente discussione la giuria è addivenuta alle seguenti decisioni: i due premi di un milione ciascuno, stanziati dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri per un pittore e uno scultore stranieri sono stati aggiudicati rispettivamente al pittore Henri Matisse, e allo scultore Ossip Zadkine.

I due premi concessi dal Comune di Venezia di un milione ciascuno rispettivamente per un pittore ed uno scultore italiani sono stati assegnati: per la pittura a Carlo Carrà, e per la scultura diviso ex aequo a Marcello Mascherini e Luciano Minguzzi.

I due premi di L. 200.000 ciascuno concessi dalla Presidenza della Biennale per un incisore straniero e un incisore italiano sono stati rispettivamente assegnati all'artista belga Franc Masereel e a Giuseppe Viviani.

"Biennale d'Arte"
(XXVI
Corriere d'Informazione
2 APR 1949

Poche domande sulla Biennale

Venezia, 2 aprile

Abbiamo voluto sottoporre il presidente della Biennale, on. prof. Giovanni Ponti, ad una serie di domande, raccogliendo accuse che spesso e con troppa compiacenza girano in molti ambienti artistici. Anzitutto gli abbiamo domandato come mai la Biennale abbia rivolto l'invito, con numerose opere, ad artisti che non avevano dato di sè altra prova se non quella di seguire le tendenze artisticamente considerate estremiste.

— La commissione per la Biennale — ci ha risposto l'on. Ponti — è composta di cinque artisti e di cinque critici di diversi gusti e diversi orientamenti spirituali. Queste dieci personalità, sotto la mia presidenza, hanno svolto il lavoro ponendosi il programma di documentare lo stato attuale dell'arte italiana: non era giusto documentarlo escludendo quelle correnti giovanili, diciamo artisticamente estremiste, che il regime passato guardava con diffidenza e che non avevano mai potuto mettere piede alla Biennale. Qualcuno era stato ammesso all'ultima Biennale; ma ci si era limitati ad esporlo in una paretina dell'ultima sala dell'esposizione. Si poteva in coscienza trascurare i movimenti vivi di quella generazione che è stata la più attiva nel momento della tormenta? Quella generazione che già da anni andava coraggiosamente combattendo contro l'accademismo predicato e voluto dall'arte ufficiale tedesca? Saremmo in un certo senso ritornati a quella che poteva essere una politica che bollava di ebraico o di straniero l'arte giovanile o di avanguardia. Ormai siamo nel mezzo del '900: dobbiamo riconoscere che un nuovo fermento e un nuovo gusto sono in lotta contro la visione realistica dell'arte. E' bene, anche dal punto di vista storico e per la sua stessa conformazione, che la Biennale documenti questi movimenti, queste tendenze. D'altra parte non è affatto vero che abbiamo escluso o chiuso le porte a maestri tradizionali. Le sale personali, come già s'è annunciato, sono state dedicate a Campigli, De Pisis, Mafai e Maccari. Quattro artisti di gusto diverso, di tendenze, direi, in alcuni casi, diametralmente opposte. Sono state chieste dieci opere, pitture o incisioni, ad artisti quali Birolli, Bartolini, Anselmo Bucci, Cassinari, Guidi, Guttuso, Longanesi, Manzù, Rosai, Santomaso, Semeghini. Una rosa di nomi che pone accanto ad anziani, come Semeghini che non ha potuto esporre all'ultima Biennale, alcuni artisti che alle Biennali passate non erano stati ammessi che con un'opera.

— Corre voce, specialmente a Milano, che la Biennale sia « nelle mani » di un noto mercante d'arte milanese. Questa voce può essere smentita?

— Non comprendo — risponde l'on. Ponti — come si possa affermare che la Biennale sia nelle mani di un noto mercante d'arte milanese, senza che chi muove questa accusa sia in completa malafede. Fin dalla I Biennale, nel '95, l'ufficio vendite venne affidato dal fondatore e primo presidente dell'Esposizione, Riccardo Selvatico, ad un mercante d'arte bolognese, Scandellari. Con la seconda Biennale l'ufficio vendite venne esercitato direttamente dalla segreteria: ma, subito dopo la prima guerra mondiale, un altro mercante d'arte, il De Stefani, fu chiamato a collaborare con l'ufficio vendite, che fu più tardi affidato ad un altro mercante d'arte, lo Scopinich: nel 1942, nell'ultima Biennale, l'importante servizio è stato assunto dal Gian Ferrari di Milano, e per questo anno è stato affidato al conte Barbaroux. Si è quindi seguito per la XXIV Biennale un sistema che era stato sperimentato per altre precedenti Biennali.

« Per esperienza la Biennale crede più utile affidare la gestione delle vendite ad una persona che sia bene addentro nel mondo del commercio artistico, che abbia relazioni, che in un certo qual modo faccia da tramite fra l'istituto e i futuri acquirenti. Il successo della Biennale non sarà infatti dovuto solo alla critica, ma, in parte, anche al concorso del pubblico e all'interessamento degli acquirenti ».

— V'è un'altra accusa, ancora più strana e tanto più stupefacente in quanto formulata proprio adesso, in tempo di fortuna delle idee internazionali: si va dicendo che la Biennale danneggi l'arte e gli artisti italiani presentando al pubblico gli impressionisti francesi ed altri stranieri di grido.

— Quest'altra accusa — dice l'on. Ponti — nasce in un curioso clima di autarchia artistica rifiorente. La segregazione durata ormai da quando l'Italia è entrata in guerra permette di pensare che la visione dell'arte straniera possa essere dannosa. Sarebbe, cioè, come se si volesse proibire la lettura dei capolavori della letteratura straniera, con quale danno per la nostra cultura è facile intendere. Ma se perfino durante il regime passato la Biennale ha potuto organizzare grandi mostre internazionali come quella del paesaggio e come quella del ritratto dell'Ottocento, proprio adesso si vorrebbe interdire quello che neppure il fascismo ha osato interdire? E' inutile insistere su questo concetto, direi autarchico e nazionalistico della cultura, i cui danni abbiamo già scontato in ogni campo. D'altra parte per riprendere il cammino di quella gloriosa istituzione che è la Biennale bisognava avere il coraggio di incominciare con un avvenimento di carattere mondiale, un avvenimento, cioè, che portasse sulla Biennale l'interesse d'ogni zona del pubblico, e non solo del pubblico italiano, ma anche di quello straniero. Basta, infatti, scorrere quanto si scrive all'estero per avere chiara l'impressione dell'interesse suscitato dall'iniziativa della Biennale. La commissione per le arti figurative ha deciso di non esporre gli impressionisti nel padiglione italiano, ma in un padiglione separato, cosicchè i nostri artisti non avranno da temere il cosiddetto confronto. Ma ancora si va mormorando che un grave danno per l'arte nostra deriva dal portare tanti artisti stranieri contemporanei e di gran fama, come Chagall, Kokoschka, ecc. alla Biennale. E' inutile che io faccia rilevare come questa paura sia inconsistente. Io credo che l'arte italiana d'oggi non abbia paura dei confronti con l'estero. Solo il fatto di presumere che essa tema questo confronto mi sembra calunnioso. D'altra parte è, ed è sempre stata, proprio la funzione specifica della Biennale quella di portare a contatto della nostra cultura quanto di meglio si fa all'estero; perchè bisogna tener presente che la Biennale di Venezia è l'unico istituto artistico che abbia la possibilità di portare in Italia manifestazioni artistiche straniere.

« Non possiamo ignorare la ripresa mirabile della vita artistica all'estero. Grandi mostre di Turner, di Chagall, di Van Gogh, di Toulouse-Lautrec, di Kokoschka, di Permeke, di Klee, ecc., ricche di centinaia di opere, percorrono l'Europa da una capitale all'altra. Il nostro pubblico dovrebbe accontentarsi di guardare le riproduzioni o di leggere i resoconti di quelle mostre, dato che nessun organismo privato in Italia può pensare di invitarle qui.

Gli inviti agli artisti d'avanguardia; l'organizzazione delle vendite; la partecipazione straniera.

« L'unico istituto adatto per tradizione, per regolamento e per la sua specifica funzione è la Biennale di Venezia, che quest'anno riprenderà tale suo compito, che è suo vanto, naturalmente adeguandosi alle esigenze della cultura. Attraverso contatti personali il nostro segretario generale Rodolfo Pallucchini si è messo d'accordo con alcuni Paesi circa i nomi che il nostro pubblico desiderava veder figurare alla Biennale: Braque, per esempio non era stato mai esposto a Venezia e neppure Rouault, e la Francia ha acconsentito a portarceli. La mostra di Rouault era già destinata al Belgio, quando si è potuto ottenere che, con un gesto di cui siamo molto grati, venisse portata in Italia.

« Naturalmente la Biennale sta predisponendo tutto un piano di mostre all'estero in modo che, in certo senso, vi sia uno scambio reciproco. E' assolutamente necessario che, rotti i diaframmi di una cultura provinciale e nazionalistica, si riesca ad approdare a questa specie di osmosi fra un Paese e l'altro, senza preconcetti e senza sottintesi. La Biennale è l'organo più adatto per tentare questa circolazione vitale della cultura artistica ».

Elio Zorzi

XXV Biennale

CORRIERE DELLA SERA
18 NOV 1949

BIENNALE, TRIENNALE, QUADRIENNALE

Comincia dalla bruttezza la decadenza delle città

Milano, per esempio, corre questo pericolo: a un certo punto la povertà estetica può diventare anche povertà materiale

Questa faccenda delle grandi mostre non ci pare ancora troppo chiara. La Triennale di Milano fu o non fu ostacolata a Roma? Parrebbe di sì, dato che solo oggi riusciamo a sapere qualcosa sulla presidenza e sul consiglio. E va bene. Ma a quando l'inaugurazione? Lo statuto afferma che gli inviti debbono essere diramati almeno un anno prima che la mostra si apra. Avremo dunque la IX Triennale con la nebbia e la neve? No; ma una Triennale affrettata sì. Durante il fascismo i milanesi piangevano perchè Roma portava via tutto; e ora certe cose vanno peggio perchè in quegli anni almeno la Triennale funzionava. Qui a Milano bisogna stare molto attenti: l'avvenire della città è in pericolo. Milano imbruttisce ogni giorno più; basta dare un'occhiata ai nuovi edifici di corso Vittorio Emanuele, di San Babila, di via Monte Napoleone, di via Manzoni, per rendersene conto. E di via Brera, che proprio davanti e di fianco al Palazzo della Pinacoteca e dell'Accademia — ottimamente restaurato — vede sorgere case brutte e stonatissime. Lì vicino, unico esempio di buon senso, la modesta e degna casetta sull'inizio di via Fiori Oscuri. Davanti a Brera avrebbero dovuto rifabbricare un sol palazzo con fronte di decoroso stile vecchio milanese; e invece ecco due grossi cubi senza carattere, separati da un vicolo, in fondo al quale sbuca irragionevolmente l'abside rossa di una chiesa sconsacrata. Scherno o rimprovero. All'angolo del Palazzo del Comando, che diavolo sta poi venendo fuori? C'era quel grazioso palazzetto di stile settecentesco; e naturalmente l'hanno demolito. Un vero caos architettonico e urbanistico. Come al solito, l'occasione di migliorare dopo i bombardamenti è stata trascurata: davanti a Brera non bisognava nemmeno ricostruire; ma decidersi per una gran piazza con alberi e magari con fontane. Che dire infine del vergognoso scempio a San Giovanni in Conca? Una chiesa bellissima, piena sopra e sotto di valori architettonici, scultorici, pittorici da conservare si fedelmente, amorosamente, l'hanno ridotta a quattro sporchi mattoni.

Si capisce: a Milano il terreno costa molto caro, la «viabilità» ha le sue esigenze, i proprietari debbono salvarsi dalle tasse, ecc., ecc. Dunque Milano non può rinnovarsi che imbruttendo; non può avere che delle casacce enormi — e miserabili anche se rivestite di marmi pregiati — non può avere giardini e non può avere alberi lungo le vie. Però: a Roma costa forse meno il terreno? a Roma non pagano le tasse? corrono meno automobili per le strade, a Roma? e la crisi degli alloggi non s'avverte? Ora, non diciamo che a Roma si faccia sempre bene; ma certo sempre meglio che a Milano; anche architettonicamente e urbanisticamente, con più gusto e dignità, con miglior senso. Aprendo una nuova strada, ci mettono sempre gli alberi. Costruendo al centro badano di più all'unità e al colore. Qui a Milano le strade vecchie e nuove con marciapiedi larghissimi sono molte; eppure alberi non se ne vedono. Suggerimmo tre anni addietro, dopo un giro da piazza del Duomo alla periferia, che con un po' di buona volontà si potrebbe migliorare notevolmente l'aspetto grigio e triste di questo sterminato borgo; e non solo l'aspetto, anche il clima. Basterebbe piantar degli alberi a profusione, in ogni canto di piazza, in ogni marciapiede, nei lati o nel mezzo di tante e tante strade. Ce ne starebbero a decine di migliaia. Perfino in piazza della Scala — tanto per un esempio — intorno al brutto monumento a Leonardo — vedremmo bene alcuni alberi al posto di quella stupida aiuola o torta margherita che c'è. E nel costruire, perchè si insultano apposta, diremmo, unitari complessi stilistici, come via Gesù, via Sant'Antonio, via Borgonuovo?

Questi sono particolari. Stavamo scrivendo che Milano corre serio pericolo. La nostra cara città — e lo notiamo con profondo accoramento — è peggiorata in tutti i modi, clima, bellezza architettonica, dintorni. Quale centro di cultura si batte, si difende. Resistono i grandi editori, la Scala, le gallerie private più attive. Però il Museo del Castello da anni è chiuso, però... Continuare a che serve? I milanesi dovrebbero saperlo che giorno per giorno, anche in altri e diversi campi, la loro città va perdendo importanza. Un tempo essa era legata al Nord, alla Germania, all'Occidente, alla Francia e all'Inghilterra, all'Oriente, all'Austria e al resto. Oggi il mondo è mutato. Quel che contava ieri non conta più o conta assai meno. E per giunta le distanze si sono accorciate. A Roma si va in un'ora o poco più con l'aeroplano, e col treno in sei o sette ore. E qualcuno potrebbe un giorno domandarsi: conviene vivere e sgobbare penando in brutte e fredde città, quando sono ormai così vicine regioni stupende e artistiche, dove non fa freddo, dove il vitto costa meno, dove la vita insomma riesce più dolce? La Triennale, infatti, stava pure per andarsene.

Abbiamo parlato finora di Milano. Le altre mostre il cui funzionamento lascia a desiderare sono la Quadriennale di Roma e la Biennale di Venezia. Occorre che la Quadriennale riabbia il Palazzo delle Esposizioni, e che si provveda in tempo a un ordinamento stabile. Quanto alla Biennale, strano che per la prossima esposizione ci sia ancora un commissario provvisorio. Perchè? Comunque sia, meglio aver rotto gli indugi che tardare. E giunge ora un comunicato dal quale apprendiamo ufficialmente che la Commissione per le arti figurative è stata riconfermata. Barbantini, Carrà, Casorati, Longhi, Marini, Morandi, Pallucchini, Ragghianti, Venturi restano, come per la passata mostra. Solo che al posto del pittore Semeghini siede lo storico d'arte Giuseppe Fiocco. A questi commissari si uniranno i rappresentanti dei sindacati degli artisti, scultore Leoncillo Leonardi e scultore Giacomo Manzù, Segretario generale ancora Pallucchini. E fin qui non discutiamo. Assai discutibile invece questa notizia: «Importante novità della XXV Biennale sarà che la giuria di accettazione delle opere degli artisti sarà interamente eletta dagli artisti». Vale a dire: la Commissione si occupa solo degli artisti che preferisce, e gli altri, il volgo, se la cavino da soli. La Commissione li ignora. In pratica avremo dunque due Biennali, la buona e la cattiva, anzi la Biennale e la non Biennale; dato che la Commissione appositamente nominata per la mostra rifiuta perfino di guardare opere che non siano quelle degli artisti che invita. La Commissione, dunque, manca esplicitamente al proprio compito. Mentre il dovere preciso di una commissione consiste nel preparare per intiero una mostra, accettandone tutta la responsabilità. Grave decisione anche perchè porta sempre più a dividere in due l'arte italiana, beati e dannati, «dentro la storia» e «fuori della storia». E perchè la Commissione dei poveri diavoli non sarà punto facile eleggerla bene. Chi verrà eletto? Probabile che una gran folla di mediocri artisti voterà, ovviamente, per dei commissari mediocri, sommergendo i pochi voti ragionevoli dei non molti artisti degni che oseranno tentare la sorte. Conseguenza: la Biennaletta dei poveri sarà bruttissima, a gloria della Biennale vera e propria e dei commissari riconfermati dal commissario straordinario. I quali però trionferanno troppo comodamente. Perchè è facile preparare una buona Biennale solo con gli inviti: con pochi inviti, secondo l'annuncio del comunicato. Mentre è molto più difficile scegliere — veramente da critici, da storici, da artisti — fra migliaia e migliaia di opere non illustri. Una posizione da Pilato. Un brutto tiro agli artisti non graditi. Era meglio, casomai, far eleggere due rappresentanti dai non invitati e scegliere le opere d'accordo con la Commissione; che così invece rinnega se stessa.

Già sentiamo proteste sdegnose: — Eh! quelli lì... i perpetui scontenti... — Signori miei, dite quel che volete. Noi si parla per il bene dell'arte italiana. A noi non importa nulla di noi stessi o di questo o quell'artista, da invitare o no. Noi non disprezziamo nessuno per partito preso. Noi vorremmo che l'arte italiana, e di fronte agli stranieri, non fosse rotta in due, un pezzo lisciato e messo in bella vista, l'altro fra le porcherie.

Leonardo Borgese

X X V^ BIENNALE

PARTECIPANTI AL CONCORSO PER LA CRITICA ITALIANA CON SAGGI PUBBLICATI SU QUOTIDIANI DALL'8 GIUGNO AL 30 SETTEMBRE I950

N.I. GIAMBATTISTA VICARI
Roma (2)

I/a - "IL MOMENTO" - Roma - 7 giugno (.) "Dominata la grande mostra dall'attuale dilemma dell'arte"
I/B - "La rivolta scultorea ha bucato il vuoto" 24 agosto
X I/c - "Il volto plastico delle "cose" - tra il Messico e la Jugoslavia" - I8 giugno
I/d - "La rivoluzione artistica è sulla linea Matisse - Matisse" - I2 giugno
I/e - "Al grido Viva Villa salutata la Biennale" 9 giugno

N.2. ALBERTO ROSSI
Torino (4)

2/a - "LA NUOVA STAMPA" - Torino - 3 giugno (.) "A giorni dall'inaugurazione - panorama della Biennale"
2/B - "Il difficile volto dell'arte d'oggi" 8/6
X 2/c - "La sorpresa della Biennale : quattro pittori messicani" - I6 giugno
X 2/d - "I fauves alla Biennale - Donatello tra le belve" - 2I giugno
X 2/e - "Storia del gusto alla Biennale : nascita del cubismo"-29 giugno
2/f - "Il futurismo alla Biennale: quando Marinetti proclamava la guerra igiene dei popoli" - II luglio
2/g - "Pittura italiana alla Biennale : la crisi degli estremisti" - 20 luglio
X 2/h - "Figure del passato alla Biennale: Constable e il senso della natura" -I8 agosto
X 2/i - "Il"caso" Medardo Rosso" - 20 settembre
X 2/l - "Aspetti della scultura" - 26 settembre

X N.3. ATTILIO BERTOLUCCI
(9)

- "GAZZETTA DI PARMA" - Parma
X 3/a - "Incontro con Bonnard e Giacomo Favretto" II giugno
X 3/b - "Il rosso dei "fauves" non si dimentica più" - I5 giugno
X 3/c - "Enfin Picasso vint ...(o fu primo Braque)" I8 giugno
X 3/d - "Questi firmatari del manifesto futurista" - 23 giugno
X 3/e - "Il Cavaliere Azzurro, Kandinsky e altro del Nord" - 25 giugno
X 3/f - "La poesia del reale in Rousseau e in Utrillo" - 2 luglio

./.

segue Bertolucci

X 3/g - "Constable paradiso perduto" - 8 luglio
X 3/h - "Retrospettive e personali nel padiglione italiano" - II luglio
X 3/i - "Personalità e gruppi della pittura italiana" - I6 luglio
X 3/l - "Ex fronte delle arti ed altre cose ancora" 27 luglio

N.4. REZIO BUSCAROLI
Bologna (2)

(allega agli articoli una lettera)

- "IL PROGRESSO D'ITALIA" - Bologna -
4/a - "Oggi si inaugura la XXV Biennale di Venezia" - 8 giugno
4/b - "I50 anni di pittura alla XXV Biennale di Venezia" - 2I giugno
3/c - "Il "fortunismo europeo" e l'"infortunio di Favretto" - 25 giugno
4/d - "Papà Rousseau e i candidi" - I luglio
4/e - "Intelligenze simboliste" - II luglio
4/f - "Henri Matisse e il selvaggismo cromatico" 22 luglio
4/g - "All'insegna del "Cavaliere Azzurro" - 5/8
4/h - "Il '900 italiano non è un ricordo" - 23/8
4/i - "Pittura italiana" - 5 settembre
4/l - "La nuova pittura realistica alla XXV Biennale di Venezia" - I5 settembre
4/m - "Gli emiliani alla Biennale" - 27 settembre

N.5. NICOLA CIARLETTA
Roma (2)

-"MOMENTO SERA" - Roma
5/a - "Prima visione della Biennale" - IO giugno
X 5/b - "Tutto rosso per le belve" - 29 giugno
X 5/c - "Gli italiani alla Biennale di Venezia - generazione di trent'anni" - 20 luglio
5/d - "Alla Biennale come al Museo" - 4 agosto
5/e - "La terza strada nell'Apocalisse" - I3/9

N.6. GUIDO LODOVICO LUZZATTO
Milano (0)

- "LIBERA STAMPA" - Lugano
6/a - "Alla XXV Biennale Veneziana" - 8 luglio
6/b - "Simpatie italiane" - I4 luglio
6/c - "Messico" - I6 agosto

N.7. LICISCO MAGAGNATO
Vicenza (8)

- "IL GIORNALE DI VICENZA" - Vicenza
7/a - "Gli stranieri alla Biennale d'Arte" -23/7
X 7/b - "Ensor, Seurat, Rousseau" del 26 settembre

./.

segue Licisco Magagnato

7/c - "I fauves,Matisse,Laurens" - 27 settembre
7/d - "Cubismo, futurismo, astrattismo" -28/9
7/e - "La rivelazione Tamayo" - 29/9
7/f - "I padiglioni tedesco e francese" -6 ottobre(.)

N.8. ARTURO MANZANO
Udine (7)

- "MESSAGGERO VENETO" - Udine

8/a - "Il panorama della pittura italiana mostra la vitalità di un'arte che non è ancora di ieri" - 8 giugno
8/b - "La pittura di Giacomo Favretto forse non è tutta acqua passata" - 22 giugno
8/c - "Diverse ma tutte e due italiane le voci di Carrà e Semeghini" - 25 giugno
8/d - "Dal lampo della spada di Delacroix alle fronde di cinabro e cadmin dei favues" - 2 luglio
8/e - "Il problema dei fauves fu di fare cinabro senza il pretesto dei papaveri di Van Gogh" - I3 luglio
8/f - "Cubismo, cioè la più magica magia pittorica del mezzo secolo" - 23 luglio
8/g - "I futuristi non andarono oltre il momento della chiassata polemica" - 9/8
8/h - "Anche nel padiglione del "Blaue Raiter è la pittura che la vince sui programmi" - 3 settembre
8/i - "L'espressionismo va anche a seppellirsi in un cimitero senza la serenità del silenzio" - I5 settembre
8/l - " Constable, Rousseau, Utrillo e Bonnard sono quattro che dipingono e non discutono" - 22 settembre
8/m - "James Ensor e Henri Matisse due poli della pittura moderna" - 24 settembre
8/n - "Anche senza fare il chiasso della pittura gli accenti della scultura sono di forte modernità"- 30 settembre

N.9. ANACLETO MARGOTTI
Imola (9)

- "POMERIGGIO" - Bologna
9/a - "Panorama della XXV Biennale" - 7 giugno (.)
9/b - "Pettegolezzi al Florian" - I6 giugno
9/c - "Le sculture di Ernesto De Fiori" - 23/6

./.

Segue Margotti

9/d - "Sfidarono il pubblico i rivoluzionari del pennello" - 4 luglio
9/e - "Non è facile capire il selvaggio Medardo Rosso" - I8 luglio
9/f - "Discussioni sui premi" - 22 luglio
9/g - "Tutta da meditare la "personale" di Carrà"- I9 agosto
9/H - "Studio più che emozione nell'umiltà di Semeghini" - 30 agosto
9/i - "Gli errori della critica" - I2 settembre
9/l - "Occorre dare più rilievo agli italiani" 26 settembre
9/m - "Il "bluff" degli astrattisti" - 29/9
9/n - "Parliamo degli stranieri- 3 ottobre (.)

N.IO.RENZO MENEGAZZO
Padova (10)

- "GAZZETTA VENETA" - Padova -

IO/a - "D'eccezionale impoetanza la "Mostra del Fauvisme"- 22-23 giugno
IO/b - "Cubismo e futurismo alla Biennale di Venezia", 8-9 luglio
IO/c - "Ritorna la vecchia canzone sulle ali del "Cavaliere Azzurro" 19-20 luglio
IO/d - "Avrebbe dipinto la sonata a Kreutzer" 2-8 agosto
IO/e - "L'arte italiana alla XXV Biennale"- 19-20 ag.
IO/f - "L'arte italiana alla XXV Biennale di Venezia" - 31 agosto - 1° settembre
IO/g - "La "materia prima" dei rocciatori del mondo" - 7-8 settembre (Vedere tutto luogo la rubrica 2 voli volati)
IO/h - "L'arte francese alla XXV Biennale di Venezia : Un grande artista il pittore domenicale" - I3-I4 settembre
IO/i - "Scultori d'oggi alla Biennale" -2I/22/9
IO/l - "Inghilterra, Messico e Belgio alla XXV Biennale di Venezia " - 26-27 settembre
IO/M - "Visita ad alcuni padiglioni stranieri" - 30/9 - I/IO

N.II.MARIO MONTEVERDI
Cremona (5)

- "LA PROVINCIA"- Cremona

II/a - "Il pre-impressionismo di Constable" -3/8
II/b - "Dignità dell'800 minore" - 3I agosto
II/c - "Henry Rousseau pittore per equivoco" - 2 settembre
II/d - "Messico - Arte e folclore" - 3 settembre

./.

N.I2 UGO NEBBIA
Milano (3)

- "IL TEMPO DI MILANO" - Milano
I2/a - "Bilancio della XXV Biennale : quello del pubblico" - 23 settembre
X I2/b - "Bilancio della XXV Biennale : quello degli artisti" - - 26 settembre

N.I3 GUIDO NOBILE
Trieste (6)

- "LE ULTIME NOTIZIE" - Trieste
X I3/a - "La XXV Biennale di Venezia forse si chiamerà Tamayo" - 5 settembre
X I3/b - "L'arte astratta e un telefono guasto" 6 settembre
X I3/c - "Dal quarantennio di Carrà all'espressionismo di Ensor" - 7 settembre
I3/d - "La fedeltà "all'uomo" nella migliore scultura" - I2 settembre
I3/e - "La Biennale d'arte c'insegna a "vedere" - I8 settembre

(.) = Saggi pubblicati su quotidiani la cui data non entra nei termini stabiliti dal concorso.

X X V ^ BIENNALE

ELENCO CONCORRENTI AL CONCORSO PER LA CRITICA ITALIANA CON SAGGI PUBBLICATI SU PERIODICI DALL'8 GIUGNO AL 3I OTTOBRE I950

N.I. Spartaco BALESTRIERI
Milano (1)
- "CORRIERE DEGLI ARTISTI" - Milano - 30/6 :
"L'arte sociale alla Biennale di Venezia"

N.2. Fortunato BELLONZI
Roma (3)
- "NOTIZIARIO DELLA SCUOLA E DELLA CULTURA" Roma - 30/6 :
"La XXV^ Biennale di Venezia"

N.3. Luigi CICERI
Udine (2)
- "PATRIE DAL FRIUL" - Udine - I6/30/9 :
"Paura dlla XXV^ Biennale d'Arte veneziana"

N.4. Giambattista DE SIATI
Santa Margherita Ligure (0)
- "LA XXV BIENNALE VENEZIANA" - S.Margherita ligure - Settembre I950.

N.5. Nicola CIARLETTA
Roma (3)
- "ALFABETO" - Roma - I5/3I/luglio :
"Appunti di storia della cultura moderna alla XXV Biennale"

N.6. Wladimiro DORIGO
Roma (4)
- "GIOVENTU'" - Roma 30/7 - 6/8 :
"La XXV Biennale d'Arte di Venezia" - Temi storico culturali della mostra veneziana"

N.7. Corrado MALTESE
Roma (6) ~~2 fascicoli~~
- "ULISSE" - Roma - giugno I950
"Introduzione alla scultura moderna"

7/a - "RIVISTA SOCIETA'" - settembre I950
"La XXV Biennale di Venezia"

XXX N.8. Michelangelo MASCIOTTA
Firenze (10)
- " LETTERATURA ARTE " - Firenze - Settembre-ottobre I950
"La pittura straniera : il futurismo"

N.9. Enotrio MASTROLONARDO
Milano (5)
- "IL CASTELLO" - Milano - giugno I950
"Mezzo secolo di pittura e di scultura alla Biennale di Venezia"

X N.IO. Attilio PODESTA'
Genova (2) ~~2 fascicoli~~
- "EMPORIUM" - Bergamo

IO/a - "Retrospettive dell'Ottocento" - luglio 50
IO/b - "Il cubismo, il futurismo, il Cavaliere Azzurro" - agosto I950
IO/c - "Le personali:Carrà, Severini, Semeghini, Magnelli - i pittori - gli scultori" - settembre I950

segue Podestà

IO/d - "La partecipazione straniera" - pttobre '50

N.II. Antonio POLIZZI
Agrigento (6)

- "LA LUCERNA" - Vittoria - Agosto-settembre 50
"XXV Biennale"

N.I2. Luigi SCARPA
Venezia (6)

I2/a - "LA ROCCA" - Assisi - I agosto I950
"Cristo alla Biennale"

I2/b - "COSCIENZA" - 5 giugno I950 - Roma (.)
"Lo scultore E. De Fiori"

I2/c - "COSCIENZA" - 20 giugno I950 - Roma
"Litanie della Vergine"

I2/d - "COSCIENZA" - 5 luglio I950 - Roma
"Panorama della Biennale"

N.I3. Gino SEVERINI
Meudon (Francia) (6)

- "SPAZIO" - Roma - agosto I950
"La pittura francese alla XXV Biennale di Venezia"

XX N.I4. Marco VALSECCHI
Milano (9)

- "SMERALDO" - Milano - settembre I950
"Un decennio alla XXV Biennale (I905-I9I5)

X N.I5. Garibaldo MARUSSI
Milano 8

I5 - "COSTELLAZIONE" - Milano - settembre I950
"Fauvismo, cubismo, futurismo"

I5/a - "LA FIERA LETTERARIA" - Roma - I9 giugno
"La Biennale veneziana : bilancio di mezzo secolo".

I5/b - "Stato di mora per la scultura italiana ?" - 25 giugno

I5/c - "Pittori del padiglione italiano" - 9 luglio

I5/d - "L'Arte sensuale dei "Fauves" - I6 luglio

I5/e - "Sistemazione del futurismo tra fauves e cubisti" - 23 luglio

I5/f - "Il cubismo e l'erba dell'intelligenza" - 30 luglio

I5/g - "Sognava di diventare accademico il doganiere Rousseau" - 6 agosto

I5/h - "In Georges Serrat e Hames Ensor il glossario della pittura contemporanea" - I3 agosto

I5/i - "Giudizio difficile per gli italiani" - 3/9

I5/l - "Realisti e neo-realisti si compromettono" I0/9

I5/m - "Piccola cronaca per regioni" - I7 settembre

I5/n - "Curva dell'arte astratta" - I5 ottobre

(.) = articolo pubblicato in un periodico la cui data non entra nei termini stabiliti dal concorso.

Biennale XXV

C. G. I. L.

SINDACATO NAZIONALE ARTISTI PITTORI E SCULTORI

ROMA, PIAZZA ESQUILINO, 1

COMUNICAZIONI DELLA SEGRETERIA n. 2

PER UNA BIENNALE DEMOCRATICA

MOZIONE DELLA GIUNTA ESECUTIVA

La Giunta Esecutiva del Sindacato Nazionale degli Artisti Pittori e Scultori, riunitasi in Roma nei giorni 12 e 13 gennaio 1950 per esaminare la situazione determinatasi nel campo delle arti figurative a seguito delle decisioni organizzative adottate dalla XXV^a Biennale di Venezia le quali hanno provocato un generale malcontento e vivaci agitazioni fra gli artisti italiani, dichiara che dagli elementi acquisiti dal Sindacato risulta in maniera evidente:

1°) che il regime commissariale imposto alla direzione dell'Ente Autonomo della Biennale è la *causa prima e fondamentale* di questa situazione;

2°) che il sistema adottato per formare la Commissione per le Arti Figurative dell'Esposizione, nominata con potere discrezionale dal Commissario, non può essere considerato democratico, e ciò indipendentemente dal valore e dalla capacità professionale dei suoi singoli componenti;

3°) che la nomina dei rappresentanti sindacali in seno alla stessa Commissione è avvenuta con un criterio procedurale antidemocratico e anticostituzionale, non essendosi tenuto alcun conto della reale rappresentatività delle organizzazioni sindacali alle quali aderiscono nel momento attuale gli artisti italiani, violando in tal modo il principio costituzionale della unitarietà della rappresentanza proporzionale al numero degli iscritti alle singole organizzazioni.

4°) che questi rappresentanti sono stati nominati quando i lavori della Commissione *erano da tempo iniziati e già fissati i criteri essenziali* dell'organizzazione della prossima Biennale;

5°) che, pertanto, ogni deliberazione che sia stata presa o che potrà essere presa da questo organismo relativa ad inviti, premi o altro, porta in se il pregiudizio di questa errata impostazione.

Infatti la Giunta Esecutiva rende noto che in data 9 novembre 1949 la Segreteria Nazionale del Sindacato dava mandato al proprio rappresentante in seno alla Commissione di dichiarare che il Sindacato faceva propria la proposta in precedenza presentata da un altro Commissario, e respinta dalla maggioranza della Commissione, tendente a lasciare alla Commissione stessa la facoltà di diramare soltanto *qualche* invito, deferendo ad una apposita giuria eletta dagli artisti fra i pittori e scultori che avevano preso parte alle ultime Biennali, il compito di designare tutti gli altri artisti da invitare oltre che la selezione delle opere dei non invitati. Il Sindacato, rav-

visando in questa proposta una identità con i voti e le aspirazioni in varie occasioni espresse dalla maggioranza degli artisti italiani, chiedeva, pertanto, che essa venisse rimessa in discussione con l'aggiunta che *la giuria così eletta avrebbe dovuto essere obbligata a visitare gli studi di tutti gli artisti italiani* per rendersi direttamente conto della qualità e degli sviluppi della produzione di ogni singolo artista

Queste proposte, rimesse in votazione, venivano nuovamente respinte con 5 voti favorevoli contro 7 contrari, fra i quali ultimi quello di un artista rappresentante di un Sindacato inesistente e privo di aderenti organizzati, con la motivazione che la ristrettezza del tempo ancora a disposizione per organizzare la Biennale le rendeva inapplicabili. *Dinanzi a questa argomentazione, la Giunta Esecutiva non può che rendere responsabile il Commissario dell'Esposizione di non aver chiamato in tempo utile i rappresentanti sindacali nella Commissione, la cui inclusione è stata posta dal Sindacato fin dal 1947 e sollecitata in varie occasioni.*

Il risultato di questo arbitrario modo di provocedere non solamente offende il senso democratico degli artisti italiani, ma ne limita i diritti culturali e le possibilità di mercato, a tutto danno dell'affermazione dell'arte nazionale, rispecchiando esso soltanto la pregiudiziale volontà ed il parziale criterio di una ristretta e delimitata cerchia. Inoltre la mancata creazione di una Commissione avente il compito di visitare gli studi degli artisti vecchi e giovani su scala nazionale, continua ad impedire la scoperta ed il riconoscimento dei nuovi valori, *a svantaggio sopratutto di quei centri culturali posti lontani dai grandi centri di produzione e di mercato.*

La Giunta Esecutiva del Sindacato, la cui costituzione democratica e la azione obiettiva svolta da un quadriennio lo pone al di sopra di ogni differenza di opinione estetica o politica, considerata attentamente l'attuale situazione e tenuto presente che l'azione finora condotta dalla Segreteria Nazionale ha avuta l'approvazione della larga maggioranza degli artisti italiani, sia attraverso le assemblee tenute presso i Sindacati Prov., sia attraverso le adesioni personali, impegna la Segreteria Nazionale a sviluppare una vasta e intensa azione, anche in sede parlamentare a mezzo della CGIL, e verso la pubblica opinione, tendente *a fare cessare il regime commissariale della Biennale per procedere alla riforma radicale di questo importante organismo della vita artistica italiana ed alla designazione di regolari e democratici organi direttivi.*

La Giunta Esecutiva invita tutti gli artisti italiani ad aderire sempre in maggior numero al loro Sindacato Unitario; impegna tutti gli organismi associati a dibattere in pubbliche assemblee il problema della Biennale allo scopo di indicare quelle altre possibili misure e di sostenere con rinnovata energia le rivendicazioni democratiche già avanzate dalla Segreteria Nazionale, che corrispondono agli interessi permanenti di tutti gli artisti italiani.

F.to Mario Penelope — Farpi Vignoli — Lucio Venna — Giovanni Filosa — Giovanni Fumagalli.

La mozione è stata inviata all'on. Commissario dell'Ente Autonomo della Biennale, ai Ministri della P.I. e del Lavoro, alla Segreteria della CGIL e al Sindaco di Venezia, unitamente ad alcuni fra i numerosi ordini del giorno approvati nelle assemblee dei Sindacati Provinciali degli Artisti di Milano, Roma, Bologna, Mantova, Savona, Piacenza, R. Emilia, Napoli, ec

UNA INTERROGAZIONE DELLA C.G.I.L. ALLA CAMERA

In accoglimento del voto espresso dalla Giunta Esecutiva, l'on. FERNANDO SANTI Segr. della CGIL, ha presentato alla Camera dei Deputati la seguente interrogazione:

« Il sottoscritto chiede d'interrogare con urgenza il Ministro della Pubblica Istruzione per conoscere se dinanzi alle sollecitazioni rivolte dalla larga massa degli artisti italiani, sia individualmente che attraverso l'organizzazione sindacale, non ritiene opportuno intervenire per fare cessare al più presto il regime commissariale imposto da cinque anni all'Ente Autonomo della Biennale di Venezia e provvedere perchè sia proceduto alla riforma del suo statuto, adeguandolo ai nuovi tempi democratici, e alla designazione di regolari organi direttivi in cui sia compresa anche la rappresentanza sindacale degli artisti italiani. E' noto che i recenti deliberata relativi all'organizzazione della prossima Biennale hanno provocato una grave e diffusa insoddisfazione e vivaci agitazioni nel mondo artistico per il loro carattere antidemocratico, la cui responsabilità risale proprio al mantenimento del regime commissariale in questo importantissimo organismo della nostra vita artistica. E' superfluo sottolineare come questa situazione non può che risolversi in un serio e profondo pregiudizio per l'affermazione dell'arte nazionale ».

UNA PRECISAZIONE DELLA SEGRETERIA NAZIONALE — *In relazione ad alcune notizie in merito alla nomina delle rappresentanze sindacali degli artisti in seno alla Commissione per le arti figurative, inviate dalla Biennale alla stampa italiana a seguito della pubblicazione di una dichiarazione sottoscritta dai membri del Comitato Direttivo del Sindacato romano Cannilla, Solgia, Purificato, Capogrossi, Penelope, Guttuso, Omiccioli, Natili, la Segreteria Nazionale ritiene opportuno precisare:*

1) che l'esito nullo della votazione indetta dal Commissario della Biennale per il 12 settembre 1949 è stato portato a sua conoscenza solamente in data 7 ottobre 1949, a seguito della richiesta di notizie in proposito rivolta dalla stessa Segreteria alla Biennale in data 2 ottobre u.s.;

2) che della progettata riunione dei rappresentanti sindacali presso la Direzione Generale BB. AA., stabilita per il 22 settembre, essa è venuta a conoscenza soltanto attraverso la citata lettera del 7 ottobre, non essendole mai pervenuto l'avviso di convocazione che la Biennale afferma di aver inviato in data 19 settembre;

3) che essa ha appresa l'avvenuta nomina del suo rappresentante in seno alla Commissione, scultore Leoncillo Leonardi, solamente in data 31 ottobre 1949, (cioè tre giorni dopo la riunione della Commissione), attraverso il comunicato stampa n. 2 della Biennale pubblicato in quella data dalla stampa romana;

4) che la Biennale, comunicando il 26 ottobre verbalmente e direttamente al Leonardi la sua nomina con l'invito a raggiungere immediatamente Venezia per partecipare ai lavoro della Commissione, che avrebbero avuto l'indomani mattina, pose questi nella impossibilità di prendere contatto con gli organi direttivi del Sindacato per concordare con essi quelle proposte che logicamente, egli avrebbe dovuto formulare in nome dell'organizzazione che andava a rappresentare;

5) che queste condizioni, la partecipazione del Leonardi alla riunione

del 2[illegible]ttobre deve considerarsi avvenuta a solo titolo personale, come fu fatto presente dallo stesso Leonardi nella successiva riunione del 12 nov.

Questa situazione non era ignorata dalla Biennale al momento in cui ha diramato le notizie di cui sopra, non avendo mancato la Segreteria Nazionale di farla rilevare in un circostanziato ed esteso rapporto diretto in data 16 novembre u.s. all'on. Commissario, all'on. Ministro del Lavoro ed alla CGIL. col quale, peraltro, si faceva notare come la soluzione adottata dal Ministro del Lavoro di includere due scultori in rappresentanza di due organizzazioni sindacali fosse al di fuori di ogni rispetto sia della effettiva situazione esistente nel campo delle organizzazioni sindacali, sia del rapporto esistente in seno agli artisti italiani fra i pittori e gli scultori. Questi rilievi non hanno mai ottenuto una esauriente risposta da parte della Biennale e sono stati completamente ignorati dal Ministero del Lavoro, malgrado le varie sollecitazioni di chiarimenti rivoltegli dalla CGIL.

La mancanza di qualsiasi accenno a questi particolari fa assumere un carattere di parzialità alle suaccennate notizie e giustifica queste precisazioni, dirette ad evitare che qualcuno possa essere indotto a ravvisare una corresponsabilità del Sindacato nel fatto che la procedura per giungere alla nomina della rappresentanza sindacale nella Commissione per le arti figurative si sia protratta per la durata di due mesi, responsabilità che la Segreteria Nazionale respinge nella forma più ampia e assoluta.

APPLICAZIONE DELLA LEGGE DEL 2% — In attesa che il Ministro della L.L., risponda all'interrogazione rivoltagli in data 2 novembre 1949 dal Sen. R. Bitossi, Segretario della CGIL, in merito alle condizioni in cui si trovano gli artisti italiani nel momento attuale, la Segreteria Nazionale ha diretto una sollecitazione al Ministero dei LL. PP. perchè siano emanate con la massima urgenza le necessarie norme di applicazione della legge 29/7/1947, n. 717, relativa all'assegnazione di un minimo del 2% per opere d'arte sull'importo complessivo delle costruzioni e ricostruzioni eseguite per conto dello Stato mettendo il risalto come questo provvedimento miri a sollevare in larga misura le condizioni economiche degli artisti.

TASSAZIONE FISCALI A CARICO DEGLI ARTISTI — La Segreteria Nazionale ha richiamato l'attenzione del Ministro delle finanze su questo particolare e delicato problema, facendo rilevare come l'attuale criterio usato negli accertamenti, basandosi su elementi casuali e su informazioni approssimative e generiche, porti a determinare in molti casi un imponibile paradossale e ingiusto rispetto agli effettivi redditi professionali degli artisti nel momento presente. Nel richiedere, perciò, una riforma del sistema che tenga conto del particolare disagio della classe e s'ispiri a un criterio di più realistica giustizia, è stata sollecitata l'immissione dei rappresentanti degli artisti pittori e scultori negli organismi provinciali e comunali preposti agli accertamenti dei redditi soggetti all'imposta di R.M.

ARTISTI ITALIANI, aderite al Sindacato

L'UNICO ORGANISMO OGGI ESISTENTE CHE DIFENDE I VOSTRI INTERESSI MORALI, ECONOMICI E GIURIDICI AL DISOPRA DI OGNI PREGIUDIZIO DI OPINIONE ESTETICA E POLITICA.

XXV Biennale

"L'Unità", 20 gennaio 1950

L'OMBRA DI GONELLA sulla Biennale

Ci è pervenuta da Roma questa dichiarazione sulla Biennale che pubblichiamo. Anche da altre parti, da Padova e da Torino, da Bologna e da Milano, gruppi di artisti insorgono contro l'organizzazione della XXV Biennale.

Gli artisti italiani cominciano ad accorgersi che la lunga mano del 18 aprile, ben salda alla Biennale malgrado la presenza di commissari democratici, in minoranza, come Roberto Longhi e Carlo Ragghianti, agisce pesantemente contro i loro interessi ideali e pratici.

Le fretteluse rivalutazioni del futurismo, l'accentuata valorizzazione di artisti che tennero i posti di prima fila durante il fascismo, il criterio antidemocratico degl'inviti e delle accettazioni, sono tutti sintomi che l'ombra di Gonella ha oscurato anche i giardini di S. Elena.

Il piano della XXV Biennale è ormai chiaro: imbrigliare le forze nuove, rivalutare «ufficialmente» gli artisti i cui quadri formano le collezioni dei monopolisti, annientare l'arte seria e conseguente, dimostrare che futurismo e metafisica fanno l'arte italiana, dare il posto di seconda fila degli allegati saragattiano-compopolisti, imporre all'amatore d'arte disinteressato il «braccio forte» dello Stato che gioca in favore dei grandi collezionisti e dei grossi mercanti.

Soltanto per questo l'avaro Pella ha elargito il solito miliardo. Contro questi «benefattori dell'arte insorgono diecine e centinaia di artisti italiani.

Ed ecco la dichiarazione degli artisti romani:

«I sottoscritti artisti, membri degli organi direttivi del Sindacato romano dei pittori e scultori, riunitisi unitamente alla Segreteria nazionale del Sindacato per esaminare la situazione determinatasi in seno alla Commissione per le Arti figurative della XXV Biennale di Venezia con particolare riguardo a quanto concerne la rappresentanza sindacale nella stessa, hanno rilevato come la designazione di questi rappresentanti, da parte di una non ancora bene accertata autorità, sia avvenuta senza tenere alcun conto della reale rappresentatività delle organizzazioni sindacali che inquadrano al momento attuale la categoria degli artisti italiani ed in aperto dispregio del principio della unitarietà della rappresentanza proporzionale al numero degli iscritti alle singole organizzazioni, sancito nell'art. 33 della Costituzione. Ciò ha portato ad includere nella Commissione un rappresentante di un sedicente Sindacato, di cui finora non si era conosciuta l'esistenza. Inoltre essi hanno rilevato come con la nomina di due scultori, quali rappresentanti sindacali, si sia operata una inesplicabile e ingiustificata esclusione degli artisti pittori, sovvertendo in tal modo il rapporto esistente in seno alla categoria degli artisti italiani, che è notoriamente favorevole in larga misura ai pittori.

Esaminati, poi, i risultati della azione svolta in seno alla Commissione dal proprio rappresentante sindacale, quale risulta anche dalle comunicazioni ufficiali diramate dalla Biennale, essi hanno dovuto constatare con rincrescimento come la maggioranza dei membri della Commissione stessa non abbia ritenuto di prendere in alcuna considerazione le proposte da questi formulate e sostenute in nome del Sindacato, le quali riassumevano i voti e le aspirazioni manifestate in più occasioni dalla maggioranza degli artisti italiani. Queste erano dirette non solamente a democratizzare quanto più possibile il criterio cui si ispira la partecipazione degli artisti italiani alla Biennale, ma ad allargare l'orizzonte della esposizione, attraverso la partecipazione di quelle nuove forze artistiche che solo perchè operano lontane dai grandi centri sono abitualmente tagliate fuori dal movimento del mercato artistico e delle massime esposizioni e che la costituzione della giuria mobile, proposta dal Sindacato, avrebbe certamente scoperte e rese note.

I sottoscritti rilevano che il rifiuto apposto dalla maggioranza dei membri della Commissione di accogliere queste proposte, giustificato dallo specioso pretesto del limitato tempo ancora a disposizione per allestire la Biennale, ha svuotato di ogni contenuto di rappresentanza attiva e concreta la partecipazione dei rappresentanti sindacali ai lavori della Commissione stessa. Essi sono, pertanto, indotti a ravvisare nella immissione di questi rappresentanti, avvenuta nelle forme sopra denunciate quando i lavori della Commissione erano già in stato avanzato, non il desiderio di avere solidarietà e soprattutto collaborazione da parte delle associazioni sindacali, ma piuttosto la preoccupazione di chi ha la responsabilità di organizzare la Biennale di poter giustificare nel prossimo futuro come il suo operato sia stato condiviso anche da questi rappresentanti e, perciò, dalla massa degli artisti italiani.

I sottoscritti, certi di interpretare i sentimenti e le preoccupazioni di tutti gli artisti italiani, invitano la Segreteria nazionale e gli organi direttivi del Sindacato, di cui approvano l'opera finora svolta, a condurre ulteriormente l'azione intrapresa al di sopra di ogni differenza di opinione estetica o politica, nei modi che ritengono più efficaci e decisivi, e fanno appello agli artisti tutti perchè sostengano individualmente e collettivamente questa azione, la quale riflette la volontà unanime degli artisti italiani di fare cessare il perpetuarsi dei sistemi monopolistici organizzativi, contrari agli interessi delle arti e degli artisti.

Firmato: Franco Cannilla, Liana Sonzo, Domenico Purificato, [illegible] Guarnacci, Mario Penelope, Renato Guttuso, Giovanni Omiccioli, Aldo Natili...

Partecipazione Temporanea

Biennale (XXV)

Un'intervista con Rodolfo Pallucchini

Italiani e stranieri alla prossima Biennale

Pubblicato con parecchi tagli sul Gazzettino 31 gennaio 1950

A Ca' Giustinian si lavora alacremente per la XXV Biennale veneziana. Non che all'apertura della Mostra manchi poco tempo: mancano ancora alcuni mesi; ma i giorni passano in fretta, e con tutto quello che c'è da fare non bisogna perderne nemmeno uno. Chi conosce anche vagamente le difficoltà di allestimenti siffatti, può rendersene sùbito conto. Comunque, si sa che la nuova Commissione, ricostituita dall'on. Ponti nelle persone di Nino Barbantini, Carlo Carrà, Felice Casorati, Giuseppe Fiocco, Leoncillo Leonardi, Roberto Longhi, Giacomo Manzù, Marino Marini, Giorgio Morandi, Rodolfo Pallucchini, Carlo Ludovico Ragghianti e Lionello Venturi, s'è ormai riunita alcune volte e, dopo riconfermato il Pallucchini nell'incarico di segretario generale, ha preso a diramare i primi comunicati sulla sua attività.

E' una Biennale la XXV, che tutti aspettano con curiosità, forse con ansia. Se non più, altrettanto della XXIV. Nel '48 si voleva conoscere quali fossero, dopo il lungo intervallo della guerra, gli orientamenti dell'arte contemporanea. Oggi, invece, si vuol vedere come quegli orientamenti siano stati mantenuti e sviluppati. E le sorprese non sono da escludersi. Ne riparleremo, se necessario, a tempo debito. Per ora, in ogni modo, conviene limitarsi ad una sola constatazione: che la carne messa al fuoco è certamente molta, tanto in rapporto alla partecipazione italiana che a quella straniera. Anche stavolta infatti, delle importanti rassegne di movimenti già storici sono in programma, insieme ad alcune retrospettive di interesse mondiale e a parecchie personali: ed esse rappresenteranno, per così dire, lo scheletro dell'Esposizione, attorno al quale verranno poi raccolte le opere recentissime degli artisti invitati e ammessi dalla giuria. Quei primi comunicati, cui dianzi s'accennava, ce lo confermano chiaramente. Tuttavia per saperne di più, per avere una prospettiva un poco più vasta, e, insieme, anche per precisare alcuni punti dell'organizzazione forse non sufficientemente chiari agli occhi di tutti, ci siamo rivolti al prof. Pallucchini, pregandolo di voler rispondere ad alcune nostre interrogazioni. Il che egli ha gentilmente accettato. Così, dopo aver premesso che a noi pareva di vedere la Biennale prossima quale un seguito o, meglio, un completamento dell'ultima, gli abbiamo chiesto innazi tutto che legame o rapporto avrebbe, appunto, definito quella di fronte a questa.

-- Non è facile, a priori, rispondere ad una simile domanda, egli ci ha detto. Una Biennale è un po' come un grande spettacolo: per quanto sia amorosamente curato in ogni suo particolare, fino a tanto che non va in scena non si può mai essere

sicuri dell'esito.Il successo della Biennale del '48,e lo hanno documentato la stampa italiana e quella straniera,è stato molto vivo:sia per quanto riguarda la valutazione dell'arte italiana da parte degli stranieri (specialmente dalla Francia vennero i primi positivi riconoscimenti verso la nostra arte),sia per quanto riguarda l'opera di divulgazione culturale ed artistica nei confronti del pubblico italiano.Fu una Biennale che,rifacendosi alle origini,presentò un complesso di attrattive che,diciamolo pure,difficilmente si potra superare.Va ricordato che la XXIV Biennale ha presentato agli italiani un padiglione con oltre cento impressionisti(assicurato per un miliardo di lire circa),cioè una mostra che ancora è citata e presa a modello all'estero;ed artisti che gli italiani non conoscevano o conoscevano male,come Turner,Rouault,Braque,Picasso,Kokoschka,Chagall,Klee, Moore,ecc.,e un movimento storico come quello della metafisica italiana.Ora,la XXV Biennale si presenterà con i medesimi due obiettivi:il massimo di selezione per l'arte italiana,in modo da sostenere il confronto con l'arte straniera,e un complesso programma storico-critico allo scopo di illustrare al nostro pubblico lo sviluppo dell'arte moderna dagli impressionisti in poi.

-- Perché non siete andati più indietro della mostra degli impressionisti?

-- Sarebbe stato desiderio della Commissione,oltre chec continuare dagli impressionisti in poi,puntare su qualche grade figura del primo ottocento francese, come Ingres o Delacroix:ma le difficoltà erano insormontabili.Noi continuiamo a chiedere prestiti all'estero mentre una legge ci vieta il cambio:e non è certo il caso di tentare l'allestimento di una mostra di Delacroix o di Ingres senza i capolavori dei musei francesi.Abbiamo quindi preferito puntare sul sul seguito degli impressionisti.Sicché la XXV Biennale presenterà una mostra di disegni di Seurat,questo grande artista di cui alla mostra degli impressionisti si era potuto assicurare solo un'opera,tanto oggi sono rare in Europa;la mostra dei "fauves", movimento d'istinto e in certo senso neoromantico,fondamentale per il gusto della pittura europea,che è stato sùbito arginato da quel movimento invece così razionale e francese che fu il cubismo.Anche di questo movimento storico presenteremo una rigorosa selezione.Accanto al cubismo era doveroso esporre il futurismo italiano,non nei suoi ultimi deboli epigoni,ma alle sue origini.Dedicheremo poi una importante retrospettiva al doganiere Rousseau,artista che in certo senso si isolò dal gusto dell'ultimo ottocento francese,per dare ascolto ad una imperiosa personalità,forse oggi non ancora bene compresa soprattutto per l'equivoco che ne è derivato dall'etichetta di pittore ingenuo e "domenicale".Ho ragione di credere che la mostra di Rousseau sarà una rivelazione anche per il pubblico e per gli studiosi stranieri.La Francia porterà nel suo padiglione un gruppo di artisti di

primissimo piano,i quali daranno bene il cambio alle grandi figure di Braque,Roualt,Chagall,ecc.,esposte nel '48.In quanto alla Gran Bretagna è probabile che essa seguiterà la formula di esporre un antico ed un moderno,formula che nel '48, con Turner e Moore,ebbe vivo successo tanto sui passatisti che si rifugiarono in quel padiglione per ammirare il primo,come sui più accaniti modernisti che giuravano solo nel verbo del secondo.Il Belgio organizzerà,come è stato annunciato,una grande retrospettiva di Ensor,l'unica che si terrà quest'anno in Europa.Altro per ora non posso dire,anche se alcune grosse novità sono in cantiere.

-- Da quale criterio è stata regolata la partecipazione italiana?

-- Come ho accennato prima,la preoccupazione di rappresentare il meglio dell'arte italiana ha fatto sì che la Commissione,pur sapendo che sarebbe andata incontro a impopolarità e inimicizia,facesse scendere gli inviti da 450 a 250.

-- Che criteri si sono seguiti in codesta selezione?

-- Quello fondamentale della qualità,piuttosto che quello delle tendenze.Tutte le tendenze possono essere valide se siano realizzate su un piano di valida espressione artistica.Naturalmente si è cercato anche di mutare quantitativamente le proporzioni d lla mostra passata con il concetto di rotazione per cui,in molti casi,si sono registrati altri malcontenti per artisti che si son visti diminuire il numero delle opere nell'invito.Fuor di ciò,posso aggiungere che,oltre alle retroppettive dedicate al futurismo,il padiglione italiano avrà due personali di interesse non comune,e cioè quella di Medardo Rosso,con la quale si metterà a fuoco la personalità di questo singolarissimo scultore italiano,e l'altra di Ernesto De Fiori,così poco da noi conosciuto;inoltre le mostre retrospettive di artisti come Viani,Broglio,ecc.Un particolare interesse costituirà la mostra di Favretto, di cui cadeva l'anno scorso il centenario della nascita,con la quale la Biennale onorerà uno dei maggiori artisti italiani dell'ottocento.

-- Delle Nazioni straniere quali sono state invitate ed hanno resa nota la loro partecipazione?

-- Già da alcuni mesi l'invito a partecipare alla XXV Biennale è stato diramato a tutte le Nazione europee,senza indiscriminazione di sorta e a molte Nazioni extraeuropee,specialmente a quelle delle due Americhe.Sono in corso le trattative con tali Nazioni:ma fin d'ora posso assicurare che la partecipazione straniera quest'anno sarà superiore a quella del '48.Non solo,ma qualche Nazione desidera anche essere presente con il proprio padiglione.Dato il poco spazio disponibile ai Giardini,ciò ci mette un po' in imbarazzo,ma d'altra parte è nostra intenzione agevolare il desiderio di queste Nazioni,in modo che il panorama informativo,che ogni due anni Venezia dà sull'arte di tutto il mondo,sia sempre più completo.

-- La Russia sarà assente anche quest'anno?

-- L'invito è pervenuto all'U.R.R.S. come è pervenuto a tutte le altre Nazioni,e noi esprimiamo il voto che anche la Russia accetti di essere presente alla Mostra veneziana.Sarà molto utile una informazione diretta su quello che è il gusto e su quelle che sono le tendenze artistiche di quel paese,ove non bisogna credere vi siano soltanto le più retrive e passatiste posizioni artistiche,come ha dimostrato la polemica sferrata da Victor Sajne sul quotidiano di Mosca Komsomolskaia Pravda contro il realismo conformista predicato da Gerasimov.

-- Da quanto è stato pubblicato,una delle novità della prossima Biennale relativamente alla partecipazione italiana consiste nel fatto che la giuria cui verranno sottoposti gli artisti non invitati sarà nominata nella totalità dei suoi membri dagli stessi artisti concorrenti.In seno alla Biennale avremo dunque due giurie:quella che ha fatto gli inviti,e quella che esaminerà le opere dei non invitati che aspirano ad entrarvi.Evidentemente il compito che la prima si è riservato è quello di dare un panorama critico dell'arte italiana contemporanea;mentre alla seconda è demandato l'incarico di accogliere un numero fisso di esclusi rivelatisi meritevoli all'ultimo momento.In sostanza si potrebbe affermare che questa dovrà,come si dice,rivedere le bucce a quella.Giusto?Ciò posto vien da pensare che essa,essendo formata da membri diversi da quelli che compongono la prima, agisca anche con criteri diversi nell'esprimere il suo giudizio.Sicché alla fine, se ciò si avvera,potrebbe portare alla divisione del padiglione italiano in due gruppi contrastanti,e creare nello spirito del visitatore un disagio considerevole.Come si spiega e giustifica tutto ciò?

-- Lasciami dire,caro Branzi,che dal modo con cui tu mi poni la domanda si può dedurre che tu non sia favorevole alla giuria eletta interamente dagli artisti.A questo proposito è bene dire che uno dei Sindacati italiani;che numericamente sembra il più forte,per mezzo del suo rappresentante in seno alla Commissione,e non faccio indiscrezioni perché ormai se ne è parlato e scritto,ha chiesto,riiacendosi alla proposta di uno dei membri,prof.C.L.Ragghianti,che anche gli inviti fossero di dalla giuria eletta dagli artisti.La maggioranza della Commissione ha respinto questa proposta.Ma non ha respinto l'altra di demendare agli artisti il compito di una selezione e in un certo senso di un giudizio d"appello,perché evidentemente la giuria formata solo da artisti e da critici eletti può ed ha il compito di giudicare in appello:cioè quello di rintracciare non solo tutte quelle forze giovini ignote alla Commissione,ma anche quello di ricuperare artisti che non abbiano ottenuto la maggioranza dalla Commissione.Anche nel caso che la giuria agisse con criteri del tutto diversi da quelli della Commissione,la mostra ne risulterà più

viva e la stessa critica avrà un campo maggiore per il suo giudizio.Cioè,tutto sommato,la giuria eletta dagli artisti è una valvola di sicurezza che arricchisce e non impoverisce quello che può essere l'aspetto e la funzione della Biennale.

--In che data ~~xxxxxx~~ verrà inaugurata la Mostra?

-- La data fissata è il 3 giugno.Non fu possibile fissarne una anteriore per il fatto che la Commissione per le arti figurative ha iniziato i suoi lavori solo in settembre.Né il commissario straordinario on.Ponti poté insediarla prima.So che alcune categorie veneziane hanno hanno dimostrato la loro preoccupazione per questa data così avanzata;ma tengano presente che abbiamo portato la data di chiusura al 15 ottobre.Ora,dato che la Biennale,organizzata con questi criteri,deve contere anche sul prestito di opere di musei e collezioni straniere,non è possibile pensare di chiedere prestiti oltre i quattro o i cinque mesi al massimo.Il tempo che perdiamo nella primavera inoltrata lo ricuperiamo nel pieno autunno, che per Venezia è ancora una stagione di grande interesse turistico.

S. B.

Biennale XXV

"Il Gazzettino", 25-1-1950

UN'INTERVISTA CON RODOLFO PALLUCCHINI

Italiani e stranieri alla prossima Biennale

Il massimo di selezione per l'arte italiana e un complesso programma storico-critico che illustri lo sviluppo dell'arte moderna dagli impressionisti in poi: ecco gli obbiettivi della XXV Esposizione

A Ca' Giustinian si lavora per la XXV Biennale. Non che all'apertura della Mostra manchi poco tempo: mancano ancora alcuni mesi; ma i piani possono in fretta, e con tutto quello che c'è da fare non bisogna perdere nemmeno uno. Comunque, si sa che la nuova commissione, ricostituita dall'on. Ponti, s'è ormai ricostituita parecchio volte e, dopo aver riconfermato il Pallucchini nell'incarico di segretario generale, ha preso a dirimere i primi comunicati sulla sua attività.

E' una Biennale la XXV, che tutti aspettiamo con ansia. Se non più, altrettanto della XXIV. Nel '48 si voleva conoscere quali fossero, dopo il lungo intervallo della guerra, gli orientamenti dell'arte contemporanea. Oggi, invece, si vuol vedere come quegli orientamenti siano stati mantenuti e sviluppati. E le sorprese non sono da escludersi. Ne riparleremo a tempo debito. Per ora conviene limitarsi ad una sola constatazione: che la carne messa al fuoco è certamente molta, tanto in merito alla partecipazione italiana che a quella straniera. I comunicati, cui dianzi s'accennava, ce lo confermano chiaramente. Tuttavia per maggiori ragguagli, per avere una prospettiva un poco più vasta, e, insieme, anche per precisare alcuni punti dell'organizzazione forse non sufficientemente chiari agli occhi di tutti, ci siamo rivolti al prof. Pallucchini, pregandolo di voler rispondere ad alcune nostre interrogazioni. Così, dopo aver premesso che a noi pareva di vedere la Biennale prossima quale un seguito o, meglio, un completamento dell'ultima, gli abbiamo chiesto innanzi tutto che legame o rapporto avrebbe, appunto, definito quella di fronte a questa.

Un grande spettacolo

— Non è facile, a priori, rispondere ad una simile domanda, egli ci ha detto. Una Biennale è un po' come un grande spettacolo: pur amorosamente curato in ogni suo particolare, fino a che non va in scena non si può essere sicuri dell'esito. Il successo della Biennale del '48 è stato molto vivo, e per la valutazione dell'arte italiana da parte degli stranieri, e per l'opera di divulgazione culturale ed artistica nei confronti del pubblico italiano. Fu una Biennale che, rifacendosi alle origini, presentò un complesso di attrattive difficilmente superabile. Ora la XXV si presenterà con i medesimi due obiettivi: il massimo di selezione per l'arte italiana, onde sostenere il confronto con l'estero, e un complesso programma storico-critico che illustri lo sviluppo dell'arte moderna dagli impressionisti in poi.

— Perché non siete andati più indietro della mostra degli impressionisti?

— Sarebbe stato desiderio della commissione, oltre al documentare l'arte che seguì all'impressionismo, risalire a qualche grande figura del primo ottocento francese, come Ingres o Delacroix: ma le difficoltà erano insormontabili. Noi continuiamo a chiedere prestiti all'estero, mentre una legge ci vieta il cambio: e non è certo il caso di tentare l'allestimento di mostre siffatte senza i capolavori dei musei francesi. Abbiamo quindi preferito puntare sul seguito degli impressionisti. Sicché la XXV Biennale presenterà una mostra di disegni di Seurat, e quindi una dei «fauves», indirizzo di istinto e in certo senso neoromantico, fondamentale per il gusto della pittura europea, che è stato subito arginato da quel movimento invece così razionale e francese che fu il cubismo, del quale verrà pure presentata una rigorosa selezione. Accanto al cubismo era doveroso esporre il futurismo italiano, non nei suoi ultimi deboli epigoni, ma alle sue origini. Dedicheremo poi una importante retrospettiva al doganiere Rousseau, artista che non è forse ancora ben compreso soprattutto per l'equivoco che gli è derivato dall'etichetta di pittore ingenuo e «domenicale». Ho ragione di credere che la mostra di Rousseau sarà una rivelazione anche per il pubblico e per gli studiosi stranieri. La Francia parerà poi nel suo padiglione un gruppo di artisti di primissimo piano, i quali daranno bene il cambio alle grandi figure esposte nel '48. In quanto alla Gran Bretagna è probabile che essa continui ad esporre un antico ed un moderno, come fece con Turner e Moore. Il Belgio, da parte sua, organizzerà una grande retrospettiva di Ensor, la unica di quest'anno in Europa. Ed altre grosse novità sono in cantiere.

Qualità e non tendenza

— Da quale giudizio è stata regolata la partecipazione italiana?

— Dal giudizio di rappresentare il meglio dell'arte italiana: il che ha determinato la commissione, pur sapendo che sarebbe andata incontro a impopolarità e inimicizie, a diminuire gli inviti da 450 a 250.

— E che criteri si sono adottati in codesta selezione?

— Quello fondamentale della qualità, piuttosto che quello delle tendenze. Tutte le tendenze possono essere valide se siano realizzate su un piano di valida espressione artistica. Naturalmente si è cercato anche di mutare quantitativamente le proporzioni della mostra passata con il concetto di rotazione. Fuor di ciò va ricordato che, oltre alle retrospettive dedicate al futurismo, il padiglione italiano avrà due personali di interesse non comune: quella di Medardo Rosso, con la quale si metterà a fuoco la personalità di questo singolarissimo scultore italiano, e l'altra di Ernesto De Fiori, così poco noto da noi; inoltre le retrospettive di artisti come Viani, Broglio, ecc. Un particolare interesse costituirà la mostra di Favretto, di cui il centenario della nascita cadeva l'anno scorso, e con la quale si intende onorare uno dei maggiori artisti italiani dell'ottocento.

— Delle Nazioni straniere, quali sono state invitate?

— Già da alcuni mesi l'invito è stato diramato a tutte le Nazioni europee, e a molte extraeuropee, specialmente delle due Americhe. E le trattative sono in corso: però fin d'ora posso garantire che la partecipazione straniera quest'anno sarà superiore a quella del '48. Non solo, ma qualche Nazione desidera anche essere presente con il proprio padiglione. Dato il poco spazio disponibile ai Giardini, ciò ci mette un po' in imbarazzo; tuttavia è nostra intenzione agevolare un tale desiderio per rendere sempre più completo il panorama informativo, che ogni due anni Venezia dà sull'arte di tutto il mondo.

— La Russia sarà assente anche questa volta?

— L'invito è pervenuto all'U.R.S.S. come è pervenuto a tutte le altre Nazioni, e noi esprimiamo il voto che essa lo accolga. Sarà molto utile una informazione diretta su quello che è il gusto di quel paese, ove non bisogna credere vi siano soltanto le più retrive e passatiste posizioni artistiche, come ha dimostrato la polemica sferrata da Victor Saine sul quotidiano di Mosca «Komsomolskaia Pravda» contro il realismo conformista predicato da Gerasimov.

Il giudizio d'appello

— Da quanto è stato pubblicato, una delle novità relativamente alla partecipazione italiana consiste nel fatto che la giuria cui verranno sottoposti gli artisti non invitati sarà nominata tutta dagli stessi artisti concorrenti. In seno alla Biennale avremo dunque due giurie: quella che ha fatto gli inviti, e quella che esaminerà le opere dei non invitati che aspirano ad entrarvi. Evidentemente il compito che la prima si è riservato è quello di dare un panorama critico dell'arte italiana contemporanea; mentre alla seconda è demandato l'incarico di accogliere un numero fisso di esclusi, rivelatisi meritevoli all'ultimo momento. In sostanza si potrebbe affermare che questa dovrà, come si dice, rivedere le bucce a quella. Giusto? Ciò posto vien da pensare che essa, essendo formata da membri diversi, agisca anche con criteri diversi nello esprimere il suo giudizio. Il che, avverandosi, potrebbe portare alla divisione del padiglione italiano in due gruppi contrastanti, e creare nello spirito del visitatore un disagio considerevole. Come si spiega e giustifica tutto ciò?

— Lasciami dire, caro Branzi, che dal modo con cui mi poni la questione si può dedurre che tu non sia favorevole alla giuria eletta interamente dagli artisti. A questo proposito è bene ricordare che uno dei Sindacati italiani, che numericamente sembra il più forte, per mezzo del suo rappresentante in seno alla commissione (e non faccio indiscrezioni perché ormai se ne è parlato e scritto) ha chiesto, rifacendosi alla proposta di uno dei membri, prof. C. L. Ragghianti, che anche gli inviti fossero diramati dalla giuria eletta dagli artisti. La maggioranza della commissione ha respinto questa proposta. Ma non ha respinto l'altra di demandare agli artisti il còmpito di una selezione e in un certo senso di un giudizio d'appello, perché evidentemente la giuria formata solo da artisti e da critici eletti può ed ha l'incarico di giudicare in appello: cioè quello di rintracciare non solo tutte le forze giovani ignote alla commissione, ma di ricuperare altresì artisti che non abbiano ottenuto la maggioranza dalla commissione stessa. Anche nel caso che la giuria agisse con criteri del tutto diversi da quelli della commissione, la mostra ne risulterà più viva, e la stessa critica avrà un campo maggiore per il suo giudizio. Tutto sommato, la giuria eletta dagli artisti è una valvola di sicurezza, che arricchisce e non imporverisce quelli che possono essere gli aspetti e la funzione della Biennale.

Alla fine del colloquio, il segretario generale ci ha confermato che la Mostra verrà aperta il 3 giugno. Non fu possibile fissare una data anteriore — egli ha concluso — per il fatto che la commissione ha iniziato i suoi lavori solo in settembre. Né il commissario straordinario on. Ponti poté insediarla prima. Ma si tenga presente che abbiamo portato la data di chiusura al 15 ottobre. Sicché il tempo che perdiamo nella primavera incontrata lo ricuperiamo nel pieno autunno, che per Venezia è ancora una stagione di grande interesse turistico.

S. B.

Biennale XXV

"Marcosa", 29 gennaio 1950

BIENNALE

senza argomenti

Per vedere come la Biennasia a corto di argomenti di ronte alle critiche che la stampa muove si legga l'Europeo del 22 gennaio. L'Ufficio Stampa ella Biennale è stato messo . O. (per dirla in efficace go sportivo) dal [illegible].

E che difensore l'addetto ampa della Biennale? Inabile alettico, certo, oppure la veri- è più forte dell'artificio e batte ogni abile tecnica costrut- per mascherarla? Un con- alla Biennale: che non si zzardi più a rispondere alle ritiche, chè essendo mai fatte a vuoto, mettono l'operato dell'attuale direzione con le spalle muro, in ogni caso. E' nveniente forse l'arma dell'indifferenza, il cosidetto «un palo sopra le opinioni altrui», ramutando il senso positivo delle critiche in «fantastiche dierie». Da questa polemica col Borgese ne è uscita una definizione così precisa e brillante che lanciata come sloogan, paralizzerebbe di colpo l'opera caotica in cui s'è ficcata la direzione attuale della Biennale.

«La trinità della Biennale», sto lo sloogan. Borgese lo spiega, costretto dall'ufficio tampa della Biennale, assai poo accorto. Borgese poi lo spiega con tanta chiarezza e belza che fa fare assai goffa fina a chi questo è rivolto.

Riportiamo le parole del Borgese: «La Biennale prossima non arà una, ma trina: 1) la Biennale degli eletti, degli inviti, di quanti cioè piacciono, o nvengono, ai membri della mmissione per le arti figurative: 2) La Biennale autonoma, quella dei poveri, dei non nvitati che hanno da pensare se stessi e da eleggersi cinque artisti (perchè soltanto artisti e nessun critico? 3) la Biennale automatica, cioè quella dei rofessori d'Accademia che vengono offesi perchè non ritenudegni d'invito e offesi di nuovo perchè invitati «d'ufficio», in onsiderazione della funzione didattico-culturale delle Accademie di Belle Arti».

Non basta la dimostrazione di queste intuizioni geniali dei dirigenti della Biennale, di queste intuizioni che non prevedono le critiche immediate che qualsiasi può con onestà muovere loro. qualsiasi loro decisione, non basta tuttociò affinchè imparino ad agire con più onestà mente, con criterio più chiaro?

E l'on Ponti come può ancora aver voglia di rimanere a quel postodi Commissario straordinario, divenendo bersaglio a così giusto motivo? La sua persistenza, creda, non ispira alcun eroismo nè fermezza. Forse ambiziosa ostinazione? Ma egli, come democristiano, dovrebbe ben conoscere l'umiltà, dovrebbe ben sapere che è solo morale fare quello che si sa fare. Sempre però ch'egli non sia in funzione di Gonella, in quel posto, ed allora noi, per esempio, dovremo dare ragione a un'altro articolo apparso in questi giorni sull'Unità. Perchè, cari amici, anche l'Unità ha mosso delle critiche piuttosto serie a questa direzione della Biennale, pubblicando una risoluzione del sindacato artisti pittori e scultori firmato dalle personalità più in vista romane, tra cui il leader della pittura comunista Guttuso. E gli artisti comunisti veneziani? Forse ce ne sono assai pochi che nella sostanza siano comunisti ossia lottino per la giustizia sociale della classe che ancora non ha la sua libertà e volontà. Forse, così si dice, ma noi ancora non vogliamo credere, sono in connivenza con l'attuale direzione della Biennale?

I vari critici di sinistra veneziani, i vari pittori di sinistra veneziani, sembra aver interesse di tacere e vivere in pace con la Biennale, a scapito della giustizia sociale che essi dovrebbero attuare anche in questo campo. Così all'opposizione dichiarata sono i professori dell'Accademia, uomini seri ed artisti altrettanto seri.

Sembra poi che anche l'Ordine della Valigia, giustamente, sia passato alla dichiarata opposizione, movendo giuste critiche. L'altra critica d'arte cittadina, quella del Gazzettino, del Gazzettino-sera, sembra essere la proiezione dell'Ufficio Stampa della Biennale.

E intanto la Biennale distaccata dal tempo, continua nella sua opera di divisione, di ingiustizia, di poca intelligenza. Certo per questa Biennale, ripetiamo, vale lo sloogan di Milano-Sera: «Biennale ogni scherzo vale».

B. S.

Biennale ARTE

"Mondo", 17 giugno 1952

Reclami d'artisti

Egregio Direttore,

mi interessa quanto il suo settimanale va scrivendo sulla Biennale d'arte figurativa. Io sono un pittore semplice, di quelli che per ascoltare sinceramente la propria coscienza, non rubano nè in Francia nè in altro luogo, ma cerco di stimolare il mio sentire verso una sua purità. Fui varie volte invitato alla Biennale, quando venivano rifiutati parecchi di quelli che oggi possono fare alto e basso con l'attuale commissione ed essere invitati con molte opere.

Capisco che non sempre possa toccare, a chi già è stato invitato, la fortuna di essere presente a tanta esposizione senza passare sotto giuria.

Oggi leggo su vari giornali che la biennale concede a noi artisti, non invitati di eleggere la giuria che si permetterà d'essere„ o meno, presenti.

Grave errore che impensierisce i molti artisti di talento estromessi dall'invito e affidati alla sorte di una commissione che, naturalmente, rappresenterà la maggioranza dei partecipanti di poco talento. Perchè questo atto così ingiusto? Perchè la Biennale non ha affidato o alla stessa commissione degli inviti la nostra accettazione o, almeno, non poteva comporre la giuria per i non invitati e di una metà di membri che già facevano parte della commissione per gli inviti e di un'altra metà di giurati eletti dalla moltitudine di chi invia le opere, senza essere già invitato?

E' mai possibile che la Biennale non sappia più decidere su cose così delicate e pure così semplici?

O forse gli illustri membri della commissione della Biennale non vogliono «sporcarsi le mani» con noi poveri esclusi dal loro olimpico giudizio?

E' una sfottitura palese questa! Possono i signori dirigenti ancora evitare questo atto poco simpatico e ingiusto, questo atto così fuori di ogni buon senso. Ne hanno, se vogliono, ancora il tempo. Ma questi «capi», che hanno tanto onore solo perchè ci siamo noi esclusi, sono ormai una aristocrazia che torce troppo il naso a chi è sprovvisto di titoli, raccomandazioni, réclame. Solo ci resta a sperare che questo gruppetto di persone, con a capo il poco straordinario commissario on. Ponti se ne vada al più presto.

R. V.

LA BIENNALE DI VENEZIA

Ufficio Stampa

Biennale XXV

17

COMUNICATO N.

giugno • ottobre
XXV ESPOSIZIONE BIENNALE
INTERNAZIONALE D'ARTE

luglio
XI FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATRO

agosto • settembre
XI MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA

settembre
XII FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA

XXV^ ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

Successo internazionale del Concorso per il manifesto della XXV^ Biennale

Venezia, 1 Febbraio I950

La Commissione per le Arti figurative della Biennale si è riunita allo scopo di procedere all'esame e alla premiazione dei bozzetti partecipanti al concorso per il manifesto della XXV^ Esposizione Biennale internazionale d'Arte.

Mentre per l'Esposizione del I948 avevano partecipato al concorso 250 bozzetti,per la XXV^ Biennale sono stati presentati all'esame della Commissione ben 451 lavori,inviati da artisti italiani,americani, austriaci,belgi,egiziani,finlandesi,francesi,tedeschi,greci,norvegesi,britannici olandesi,svedesi,svizzeri e polacchi.E' la prima volta che si registra una così vasta affluenza internazionale ad un concorso bandito dalla Biennale.

La Commissione, dopo aver espresso il suo compiacimento per l'interesse dimostrato dai cartellonisti di ogni paese per questo concorso, ha proceduto ad un accurato esame dei bozzetti presentati,operando successive selezioni.

Formata infine una rosa di 12 bozzetti,la Commissione ha designato, a voto unanime,quale vincitore il cartello recante il motto"Tavolozza internazionale", del quale è risultata autrice Paola Levi-Montalcini di Torino. A questa artista è stato perciò aggiudicato il primo premio di L. 250.000.-

Al bozzetto contrassegnato "N. 33", di cui è risultato autore lo svizzero A.Stocker di Baar, è stato attribuito il secondo premio di L. 150.000.-

La Commissione,infine, ha ritenuto di segnalare alla Presidenza della Biennale,perchè siano acquistati per altri fini propagandistici della XXV^ Biennale (come copertine,cartoline, ecc.), i tre bozzetti contrassegnati dai motti:"Papusseta", "Quadrato" e "Da Venci" (questi due ultimi ex-equo),dei quali sono risultati autori,rispettivamente,Romualdo Scarpa di Venezia,Armando Testa di Torino e Richard Wenzl di Vienna.

La Commissione si è dichiarata lieta di poter constatare,oltre l'impegno dimostrato dagli artisti,anche il notevole livello artistico raggiunto dal concorso.

I bozzetti partecipanti al Concorso verranno possibilmente tutti esposti al pubblico a Venezia nella sala napoleonica delle Procuratie Novissime a S.Marco,usufruendo dell'allestimento ideato e organizzato dal prof.Scarpa per la Rassegna di pittura italiana contemporanea. La Mostra sarà aperta tra pochi giorni.

RIASSUNTO - La Commissione per le Arti figurative della Biennale ha proceduto all'esame dei bozzetti, presentati al concorso per il cartellone della XXV^ Esposizione Biennale internazionale d'arte di Venezia.

Erano stati presentati 450 bozzetti,inviati da artisti italiani,americani,austriaci,belgi,egiziani,finlandesi,francesi,germanici, greci,norvegesi,danesi,svedesi,svizzeri e polacchi.

Il primo premio di L.250.000 è stato assegnato al bozzetto recante il motto "Tavolozza Internazionale",del quale è risultata autrice Paola Levi-Montalcini di Torino. Al bozzetto contrassegnato "N. 33", di cui è risultato autore lo svizzero A.Stocker di Baar, è stato attribuito il secondo premio di L.150.000.- La Commissione, ha ritenuto inoltre di segnalare alla Presidenza della Biennale,perchè siano acquistati per altri fini propagandisti della XXV^ Biennale, i tre bozzetti contrassegnati dai motti:"Papusseta "Quadrato" e "Da Venci" (questi due ultimi ex-equo),dei quali sono risultati autori,rispettivamente,Romualdo Scarpa di Venezia,Armando Testa di Torino e Richard Wenzl di Vienna.

Il Gazzettino
2 FEB. 1950

Biennale XXV

Scelto il manifesto per la XXV Biennale

La commissione per le arti figurative della Biennale si è riunita allo scopo di procedere all'esame e alla premiazione dei bozzetti partecipanti al concorso per il manifesto della XXV Esposizione.

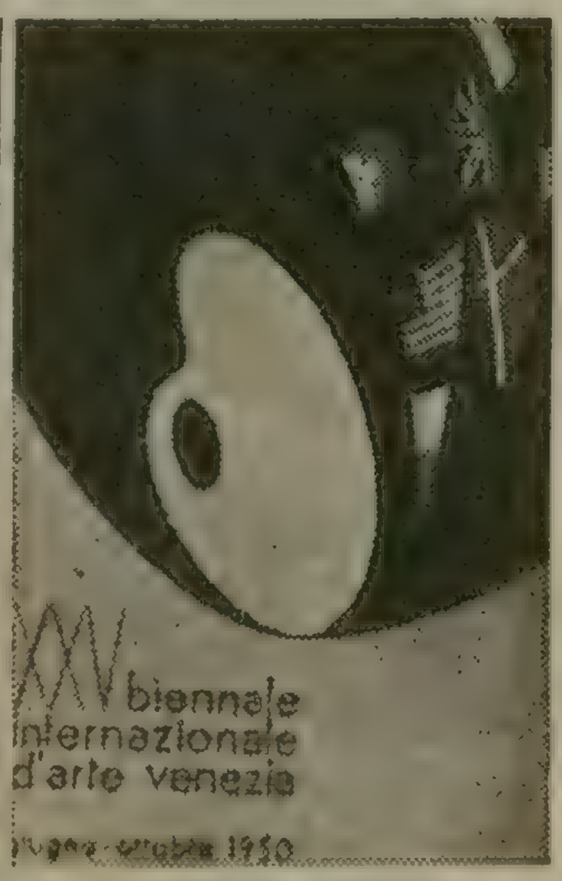
Mentre per l'Esposizione del 1948 avevano partecipato al concorso 250 bozzetti, per la XXV Biennale sono stati presentati all'esame della commissione ben 451 lavori, inviati da artisti italiani, americani, austriaci, belgi, egiziani, finlandesi, francesi, tedeschi, greci, norvegesi, britannici, olandesi, svedesi, svizzeri e polacchi. E' la prima volta che si registra una così vasta affluenza internazionale ad un concorso bandito dalla Biennale.

La commissione, dopo aver espresso il suo compiacimento per l'interesse dimostrato dai cartellonisti di ogni paese per questo concorso, ha proceduto ad un accurato esame dei bozzetti presentati, operando successive selezioni.

Formata infine una rosa di 12 bozzetti, la commissione ha designato, a voto unanime, quale vincitore il cartello recante il motto «Tavolozza internazionale», del quale è risultata autrice Paola Levi-Montalcini di Torino. A questa artista è stato perciò aggiudicato il primo premio di Lire 250.000.

Al bozzetto contrassegnato «N. 33», di cui è risultato autore lo svizzero A. Stocker di Baar, è stato attribuito il secondo premio di L. 150.000.

La commissione, infine, ha ritenuto di segnalare alla presidenza della Biennale, perchè siano acquistati per altri fini propagandistici (come copertine, cartoline, ecc.), i tre bozzetti contrassegnati dai motti: «Papusseta», «Quadrato» e «Da Venci» (questi due ultimi ex-aequo), dei quali sono risultati autori, rispettivamente, Romualdo Scarpa di Venezia, Armando Testa di Torino e Richard Wenzl di Vienna.



Il bozzetto vincitore

La Commissione si è dichiarata lieta di poter constatare, oltre l'impegno dimostrato dagli artisti, anche il notevole livello artistico raggiunto dal concorso.

I bozzetti partecipanti al Concorso verranno possibilmente tutti esposti al pubblico a Venezia nella sala napoleonica delle Procuratie Nuovissime a S. Marco, usufruendo dell'allestimento ideato e organizzato dal prof. Scarpa per la Rassegna di pittura italiana contemporanea. La Mostra sarà aperta tra pochi giorni.

Biennale XXV

Il Gazzettino

– 7 FEB. 1950

Inaugurata dal Prefetto

La mostra dei bozzetti

per il manifesto della Biennale

Domenica mattina, alle ore 11, nella sala napoleonica delle Procuratie Novissime, alla presenza di un pubblico numeroso, nel quale si notavano le maggiori autorità, moltissimi artisti, critici, giornalisti ed amatori d'arte, il Prefetto dott. Gargiulo, ha inaugurato la Mostra dei Bozzetti partecipanti al concorso per il manifesto della XXV Esposizione Biennale internazionale d'arte

Il Sindaco di Venezia era rappresentato dagli assessori prof. Izzo e dott. Rotelli.

Il Prefetto, con le altre autorità, è stato accompagnato, nella visita ai bozzetti esposti, dal Segretario Generale della Biennale prof. Pallucchini, dal Direttore Amministrativo cav. Giovanni Piccini e dal Consulente del Commissario comm. Romolo Bazzoni.

Nell'allestimento concepito e attuato dal prof. Scarpa per la Rassegna nazionale di pittura contemporanea i 450 bozzetti partecipanti al concorso sono stati esposti tutti, e collocati con molto gusto.

Il bozzetto premiato col primo premio, opera della Signora Paola Levi-Montalcini, figura solo, attaccato a un pilastro nel centro del comparto principale del salone. Esso è stato generalmente molto apprezzato dai visitatori.

Ad un altro pannello staccato dalle pareti figurano il bozzetto vincitore del secondo premio, dell'artista svizzero A.. Stecker e i bozzetti segnalati di Romualdo Scarpa di Venezia, di Armando Testa di Torino e di Richard Wenzl di Vienna.

Particolari elogi riscuotevano il bozzetto dello Scarpa e quello del Testa.

Tutti gli altri bozzetti sono allineati fitti fitti lungo le pareti, con opportune variazioni di ordinamento.

La mostra rimane aperta nei giorni feriali dalle ore 11 alle 12.30 e dalle 17 alle 20.

L'ingresso è libero.

Biennale XXV

Il Gazzettino

- 7 FEB. 1950

Un premio Fondazione O. Soppelsa alla prossima Biennale

Nella ricorrenza odierna del ventunesimo anniversario della morte di Omero Soppelsa, le famiglie Soppelsa e Simonis hanno voluto ricordare il loro caro versando alla Fondazione istituita dagli amici per onorarne la memoria nel tempo, la somma di centomila lire, affinchè sia erogata nei modi statutari. La commissione della Fondazione ha deliberato di formare con la totalità di essa un premio intitolato a Omero Soppelsa, da assegnare a quell'opera che più ne sembrerà degna, esposta alla prossima Biennale, di autore non invitato che vi entri per la prima volta, giocchè esso tocchi con ogni probabilità ad un giovane agli inizi della dura via dell'arte, costituendo soprattutto un riconoscimento morale. Il premio, che corrisponde così alle caratteristiche spirituali della indimenticabile figura di Omero Soppelsa il quale fu per molti anni presidente delle mostre di Ca' Pesaro, già accettato dalla presidenza della Biennale, sarà aggiudicato dalla commissione stessa della Fondazione, di cui fanno parte Nino Barbantini, Gino Damerini, Giuseppe Fusinato, Alberto Mursatti, lo scrittore Quarantotti Gambini, il poeta Diego Valeri e l'ing. Giuseppe Casimiro Simonis.

Biennale XXV

Gazzettino Sera
8 FEB. 1950

PRIMO PASSO

Con la Mostra a Venezia dei 450 bozzetti per il manifesto 1950, la Biennale d'Arte ha iniziato il ciclo della sua 25ª edizione

L'esposizione dei 450 bozzetti per il manifesto della XXV Biennale in sala Napoleonica, allestita dall'arch. Carlo Scarpa, ha un'aria di festa, con una eccezionale allegria di colori e di motivi. Tante colombe bianche partono da questi bozzetti che chiamano a raccolta gli amatori d'arte di tutto il mondo a Venezia per quest'estate.

Il concorso ha avuto un esito lietissimo e da questa esposizione potranno essere suggerite nuove idee per la stessa propaganda turistica di Venezia. Si potranno sì e no discutere i bozzetti premiati, ma il fatto positivo che ci richiama della Biennale hanno risposto artisti di 15 Nazioni, e ciò comprova che la la nostra Esposizione, la più vecchia ed accreditata del mondo nel campo dell'arte figurativa moderna, ha il potere di suscitare un grandissimo interesse internazionale. Su questo motivo, che ha per sfondo l'incanto di Venezia, la Biennale ha iniziato a manovrare la grande macchina della sua organizzazione.

Se andiamo più addentro, se penetriamo negli infiniti desideri dei venticinquemila artisti italiani che attualmente operano da noi, le aspirazioni e le proposte non finirebbero più: la Biennale deve tener duro e seguire la sua strada puntando sulla leva dell'interesse internazionale per la manifestazione veneziana, e presentare agli stranieri un profilo dell'arte italiana degli ultimi quarantanni consono alla dignità e alla responsabilità stessa che essa si è assunta.

Le proposte e le critiche sono già piovute in centinaia di articoli apparsi nella stampa italiana: Pallucchini in una intervista al nostro giornale ha già chiarito i principi informatori della prossima Esposizione ed ha ribadito il proposito di presentare l'arte italiana agli stranieri nella visione più chiara e sintetica possibile; una visione cioè che lasci traccia e porti i suoi frutti nella conoscenza e nella stima che l'arte italiana oggi merita nel mondo.

Pochi mesi or sono un'esposizione italiana a New York ha avuto un successo enorme, il 28 gennaio si è inaugurata a Bruxelles un'esposizione italiana da Modigliani a Casorati di altissimo interesse, un'altra sta per essere inaugurata in questi giorni in Australia, a Parigi si parla di una grande esposizione italiana in primavera. C'è dunque un risveglio d'interesse anche della nostra arte di oggi, e ciò comporta un maggior rigore anche per le cose di casa nostra, perchè lo straniero guarda l'arte italiana quasi esclusivamente attraverso la finestra della Biennale, dove il confronto con quella degli altri paesi diventa immediato.

La Mostra del Manifesto pubblicitario è un sintomo di questo interesse: anzi qui i cartelli sono messi senza alcuna distinzione di nomi (ancor oggi sconosciuti, per regolamento, ad eccezione dei vincitori e segnalati) o di nazioni di origine. L'omaggio di tanti artisti alla idea di Venezia e della Biennale ha il suo lato commovente ed il pensiero ricorre a quegli artisti austriaci o egiziani, precì o norvegesi, americani o polacchi che hanno voluto sintetizzare nel breve spazio di un manifesto il tema del concorso.

Da questo incontro causale e un po' matto di tante idee per annunciare il messaggio della Biennale emana, come dicevo, un'aria di festa, quasi una «prima» in apertura di stagione, anche se siamo in pieno inverno, ed un buonghiaccio augurio per la prossima esposizione.

Il tema di concorso (Venezia nell'arte e la sua internazionalità) è stato interpretato in 450 modi diversi. Si possono notare i cartellonisti di professione che hanno colto alcuni motivi essenziali di pubblicità, i pittori che hanno visto la composizione da un lato strettamente pittorico, le tendenze un po' sorpassate di stile liberty con trofei e allori del primo Novecento o altri di semplicità infantile di chi tenta per la prima volta il tema: si nota in generale che molti bozzetti, e vogliamo accennare soltanto a quelli fatti con un certo gusto, presentano un'opera di pittura in sè e per sè senz'essere aderenti al fine e alle caratteristiche della moderna pubblicità.

Il primo premio, come è noto, è stato assegnato alla pittrice Paola Levi Montalcini, nota artista tornese che ha già esposto sue opere alle Biennali. Il secondo allo svizzero A. Stocker con un gusto che si avvicina alle attuali composizioni astratte di Max Bill. Ci ha fatto gran piacere che il primo bozzetto segnalato sia opera del giovane pittore veneziano Romualdo Scarpa accanto a quelli dei viennese Richard Wenzl e di Armando Testa di Torino. Romualdo Scarpa ha reso prezioso il suo bozzetto con un motivo personalissimo in gioco tra il raffinato e l'infantile di colori e di motivi che fa spicco su tutti gli altri. Auguriamo a Scarpa di continuare una strada che l'ha distinto in un così folto numero di concorrenti.

Come sono stati scelti i bozzetti? Ci pare che la commissione abbia tenuto conto più di motivi artistici che di pubblicità. D'altro canto, per giudicare il bozzetto di un concorso internazionale ci vorrebbe una Giuria internazionale. Se capitiamo in una stazione svizzera ci accorgiamo immediatamente di un diverso gusto della pubblicità elvetica, così a Parigi e un po' dovunque. Bisogna tener conto dunque non soltanto del nostro gusto ma anche di quello estero. Alla mostra si possono individuare circa quaranta manifesti con i caratteri della pubblicità austriaca: qualcosa che sa di rivista e di operetta a colorazione vivace e a briosa fantasia di motivi. Il manifesto segnalato di Wenzl è invece, quasi per contrapposto, di due colori soltanto.

Un concorrente greco mandò un bozzetto in misure ridotte con un innocentissimo motivo di Venezia preso forse dai vecchi arazzi-ricordo che si usavano una volta e portavano allo sfondo il Canal Grande o l'isola di S. Giorgio. Molti, anzi i più ingenui, dei cartelloni giunti dall'estero, si riprendono a vecchie stampe e al classico clichè di Venezia che ha origine nei negozi di specialità veneziane. Anche se il linguaggio espressivo spesso è troppo ingenuo si parla di Venezia, si cerca di divulgare la sua idea nel mondo e questo ci fa tanto bene anche moralmente.

Guido Perocco

Il bozzetto di Romualdo Scarpa di Venezia segnalato al concorso per il manifesto della XXV Biennale

Il bozzetto che ha vinto il secondo premio al concorso del cartellone della XXV Biennale opera di A. Stocker di Baar (Svizzera)

GAZZETTA VENETA
3 FEB. 1954

Biennale XXV

Un'interrogazione per il regime della Biennale

Abbiamo da Roma:

L'on. Santi ha rivolto al Ministro dell'Istruzione Pubblica una interrogazione per conoscere se «dinanzi alle sollecitazioni rivolte dalla larga massa degli artisti italiani sia individualmente che attraverso l'organizzazione sindacale, non ritiene opportuno intervenire per far cessare al più presto il regime commissariale imposto da 5 anni all'Ente autonomo della Biennale di Venezia e perchè sia proceduto alla riforma del suo statuto adeguandolo ai nuovi tempi democratici e alla designazione di regolari organi direttivi in cui sia compresa anche la rappresentanza sindacale degli artisti italiani».

Biennale XXV

S. BATTISTINO
DIED. 1950

L'Ordine de "La Valigia„ e la XXV Biennale d'Arte

L'ordine degli amici de « La Valigia » in una assemblea generale svoltasi nei giorni scorsi ha attentamente esaminato il regolamento pubblicato dall'Ente della Biennale per la prossima XXV rassegna. A conclusione dell'assemblea, dopo ampia discussione, è stato approvato il seguente ordine del giorno che è stato inviato all'on. Ponti, Commissario dell'Ente, con la preghiera di esaminarlo con benevola attenzione e la dovuta considerazione:

« Gli artisti riuniti nell'Ordine de « La Valigia », a conoscenza del regolamento e dei lavori in corso per l'organizzazione della XXV Biennale, esprimono il loro profondo rammarico per il fatto che, venendo meno alle stesse origini e tradizioni storiche della Biennale, non sia accordata una giusta e doverosa rappresentanza nella Commissione per le arti figurative agli artisti veneziani, nessuno dei quali è stato chiamato a farne parte, sebbene non manchino fra essi figure di primo piano dell'arte nazionale; e fanno voti che il commissario delle Internazionali o la presidenza che in corso di tempo sia per succedergli voglia ovviare a tale incomprensibile lacuna la quale è cagione, tra l'altro, di una non equa distribuzione degli inviti e del numero delle opere, particolarmente parziale in confronto al trattamento usato agli artisti di qualche altra regione.

« Invocano dalla presidenza un orientamento eclettico e spassionato, sicchè nel rispetto di tutte le tendenze queste possano venire liberamente a contatto colla critica e col pubblico.

« Chiedono, infine, che ai lavori di ordinamento e collocamento della XXV Biennale si chiamino come collaboratori artisti veneziani, favorendo, per quanto possibile, il raggruppamento di questi in sale convenienti, così ridando ad una eccessivamente severa limitazione nel numero delle opere inviate ».

Biennale XXV

"Milano", 12 febbraio 1952

La XXV Biennale comincia male

Non si sa scegliere il manifesto

Si è aperta la mostra del manifesto per la XXV biennale. E naturalmente siamo andati a vederla per poter aver ben chiaro questo primo operato della commissione direttiva. Certo il risultato non è per nulla soddisfacente. Per aver la prova che il manifesto scelto non risponde alla delicata funizone cui dovrebbe si metta il segretario della Biennale ad ascoltare i giudizi del pubblico. Udrà delle parole così giuste che faranno rabbrividire tutti gli sforzi critici che vogliono captare la cosidetta storicità ed altre chiacchiere. Tra gli artisti poi, loro che conoscono più a fondo l'ambiente, non ci si meravigliava troppo che la vincitrice, Paola Levi Moltalcini, fosse una allieva di Casorati. Sappiamo bene come Casorati difenda i suoi allievi torinesi.

Ma osservando la mostra, pur essendo la stragrande maggioranza dei manifesti all'altezza del vincitore, era assai facile osservare come vi fossero di veramente indovinati i quali rispondevano a quegli attributi psicologici, ambientali, formali che detto genere richiede. Ecco i motti che distinguono questi manifesti: Taurus: «Il mondo è un palcoscenico» 198, di altri siamo riusciti a conoscere il nome degli autori: Giuberti, Dino. Soprattutto quello di Giuberti è un lavoro notevole. Senza deviare da un pensiero tradizionale che è necessario continuare, intuendo lo spirito veneziano, con una soluzione tonale esatta e nuova è riuscito a creare un nobilissimo richiamo, simbolo. Che cosa rappresenta quel falso giuoco pseudo strutto, dove non si rispecchia in alcun senso il carattere della manifestazione (da ciò pur essendo internazionale e essenzialmente veneziano)? Osservando pure dentro il suo ambito non si accorge della insensibilità spaziale di quelle zone messe così l'una all'altra senza un arresto mentale? Vi raccomando, per il buon gusto, negli accordi di giallo e nero e soprattutto il modo come sono capite quelle bandierine entro la zona nera, vi raccomando ancora, per l'unità dello stile, quelle strane zite parole e quel rattristato leoncino. (A proposito di quest'ultimo emblema ricordo la mordacità popolare che si esercitava o sulla copia, sul cane, e non di Cerere).

Questa scelta esprime lo sforzo della commissione per dimostrare l'orientamento del suo pensiero, il quale, per essere a tutti costi intelligente, e entrare nella particolare, non ha più alcun punto di riferimento, divenendo dilettantesco. Diamo certo ragione a quelle persone le quali rimproverano i manifesti, pur belli e riusciti, di Krayer, il quale sapeva esprimere con una grafica nervosa un'idea semplice. Mentre qui a tutti i costi si cerca sulla povertà, sull'inedito! E guardate cosa ne deriva un cartello che non è cartello, anche se di accordi cromatici sia derivati dal cartello di Brili.

Non basta, non deve essere un cartellone un pugno sull'occhio, che la gente ti si ribella contro e preavverte la caduceo sul cibo dietro quel cartello. Il cartello, in quanto tocca il sentimento delle moltitudini, deve esprimere il sentimento della cosa che rappresenta tenendo presente la psicologia delle folle. Questo cartello dello Montalcini invece non ha avvenimento suscitato. Resta un fatto personale. Ma forse la commissione non ha letto ancora quei volumetti importanti che trattano dell'estetica pubblicitaria di Collin, del Prinotte, di Krayer, il

Biennale XXV

IL GAZZETTINO

16 FEB. 1950

Interrogazione alla Camera sulla Biennale d'Arte

Abbiamo da Roma che in adesione al voto espresso dalla Giunta esecutiva del Sindacato nazionale artisti pittori e scultori, l'on. Fernando Santi„ ha presentato alla Camera dei Deputati una interrogazione nella quale chiede al Ministro della Pubblica Istruzione se non creda che sia il caso di accogliere le sollecitazioni di molti artisti tendenti a far cessare il regime commissariale all'Ente Autonomo della Biennale di Venezia e di provvedere a modificare lo statuto dell'Ente adeguandolo alle necessità democratiche.

Biennale XXV

"Unità", 11 febbraio 1950

RIFORMA
della
BIENNALE

Un invito della Giunta esecutiva del Sindacato artisti pittori e scultori

ROMA, febbraio. — La Giunta esecutiva del Sindacato nazionale degli artisti pittori e scultori, riunitasi in Roma nei giorni 12 e 13 gennaio 1950 per esaminare la situazione determinatasi nel campo delle arti figurative a seguito delle decisioni organizzative adottate dalla XXV Biennale di Venezia, che hanno provocato un generale malcontento e vivaci agitazioni fra gli artisti italiani, dichiara che dagli atti e dagli elementi acquisiti dal Sindacato risulta in maniera evidente:

1) che il regime commissariale imposto alla direzione dell'Ente autonomo della Biennale è la causa prima e fondamentale di questa situazione;

2) che il sistema adottato per formare la Commissione per le arti figurative dall'Esposizione, nominata con potere discrezionale dal commissario, non può essere considerato democratico, e ciò indipendentemente dal valore e dalla capacità professionale dei suoi singoli componenti;

3) che la nomina dei rappresentanti sindacali in seno alla stessa Commissione è avvenuta con un criterio procedurale antidemocratico e anticostituzionale, non essendosi tenuto alcun conto della reale rappresentatività delle organizzazioni sindacali alle quali aderiscono nel momento attuale gli artisti italiani, né del principio della uniformità della rappresentanza proporzionale al numero degli iscritti alle singole organizzazioni;

4) che questi rappresentanti sono stati nominati quando i lavori della Commissione erano da tempo iniziati e già fissati i criteri essenziali dell'organizzazione della prossima Biennale;

5) che pertanto, ogni deliberazione che sia stata presa o che potrà essere presa da questo organismo relativa a inviti, premi o altro, porta in sé il pregiudizio di questa errata e antidemocratica impostazione.

Infatti la Giunta esecutiva rende noto che in data 9 novembre 1949 la Segreteria nazionale del Sindacato dava mandato al proprio rappresentante in seno alla Commissione di dichiarare che il Sindacato faceva propria la proposta in precedenza presentata da un altro commissario, e respinta dalla maggioranza della Commissione, tendente a lasciare alla Commissione stessa la facoltà di chiamare soltanto *qualche* invito, deferendo ad una apposita giuria eletta dagli artisti fra i pittori e scultori che avevano preso parte alle ultime Biennali, il compito di designare tutti gli altri artisti da invitare oltre che la selezione delle opere dei non invitati.

Il Sindacato, ravvisando in questa proposta una identità con i voti e le aspirazioni in varie occasioni espresse dalla maggioranza degli artisti italiani, chiedeva, pertanto, che essa venisse rimessa in discussione con l'aggiunta che la giuria così eletta avrebbe dovuto essere obbligata a visitare gli studi di tutti gli artisti italiani per rendersi direttamente conto della qualità e degli sviluppi della produzione di ogni singolo artista.

Queste proposte, rimesse in votazione, venivano nuovamente respinte con 5 voti favorevoli contro 7 contrari, fra i quali ultimi quello di un artista rappresentante di un Sindacato inesistente e privo di aderenti organizzati, con la motivazione che la ristrettezza del tempo ancora a disposizione per organizzare la Biennale le rendeva inapplicabili. Dinanzi a questa argomentazione, la Giunta esecutiva non può che rendere responsabile il commissario dell'Esposizione di non aver chiamato in tempo utile i rappresentanti sindacali nella Commissione la cui inclusione era stata posta dal Sindacato fin dal 1947 e sollecitata in varie occasioni.

Il risultato di questo arbitrario modo di procedere non soltanto offende il senso democratico degli artisti italiani, ma ne limita i diritti culturali e le possibilità di mercato, a tutto danno dell'affermazione dell'arte nazionale, rispecchiando esso soltanto la pregiudiziale volontà e il parziale criterio di una ristretta e delimitata cerchia. Inoltre la mancata creazione di una Commissione avente il compito di visitare gli studi degli artisti vecchi e giovani, su scala nazionale continua ad impedire la scoperta e il riconoscimento di nuovi valori, a vantaggio soprattutto di quei centri culturali posti lontani dai grandi centri di produzione e di mercato.

La Giunta esecutiva del Sindacato, la cui costituzione democratica e l'azione obiettiva svolta in un quadriennio lo pongono al disopra di ogni differenza di opinione estetica o politica, considerata attentamente l'attuale situazione e tenuto presente che l'azione finora condotta dalla Segreteria nazionale ha avuta la approvazione della larga maggioranza degli artisti italiani, sia attraverso le assemblee tenute presso ogni Sindacato, sia attraverso le adesioni personali impegna la Segreteria nazionale a sviluppare una vasta e intensa azione, anche in sede parlamentare a mezzo della CGIL, e verso la pubblica opinione, tendente a far cessare il regime commissariale della Biennale per procedere alla riforma radicale di questo importante organismo della vita artistica italiana e alla designazione di regolari e democratici organi direttivi.

La Giunta esecutiva invita tutti gli artisti italiani ad aderire sempre in maggior numero al loro Sindacato unitario; impegna tutti gli organismi associativi a dibattere in pubbliche assemblee il problema della Biennale allo scopo di indicare quelle altre possibili misure e di sostenere con rinnovata energia le rivendicazioni democratiche già avanzate dalla Segreteria nazionale, che corrispondono agli interessi permanenti di tutti gli artisti italiani.

Biennale XXV

"Mondo", 17 febbraio 1950

Interrogazione alla Camera sulla "Biennale d'Arte"

Questo il comunicato che a malavoglia ha pubblicato, in un cantuccio, il Gazzettino: « Abbiamo da Roma che in adesione al voto espresso dalla Giunta esecutiva del Sindacato nazionale artisti pittori e scultori, l'on. Fernando Santi, ha presentato alla Camera dei Deputati una interrogazione nel la quale chiede al Ministero della Pubblica Istruzione se non creda sia il caso di accogliere le sollecitazioni di molti artisti tendenti a far cessare il regime commissariale all'Ente Autonomo della Biennale di Venezia e di provvedere a modificare lo Statuto dell'Ente adeguandolo alle necessità democratiche ». Speriamo che anche in questa occasione come già allorchè intervenne alla Camera l'on. Di Fausto contro l'operato della Biennale, non si metta in moto il ben noto paladino della Biennale «l'ottimo» (come viene palleggiato da certa stampa) prof. Umbro Apollonio. Per questo, rammentadogli noi, oggi, la sua vecchia «gaffe», gli consigliamo di «passare le consegne» al conte Elio Zorzi, il quale, tuttavia, anche se reso muto in un recente duello con il Borgese, sull'Europeo sa essere vinto in modo dignitoso, senza urli, invettive, bizzarie (come sembra che succeda all'«ottimo» prof. Apollonio allorchè inforca il sanguigno cavallo della polemica). Che il conte E. Zorzi può oggi ben usare un prezioso dardo già scagliato contro il Borgese senza effetto. Quel dardo ricaccerà certamente nel gozzo le parole dell'on. Santi fino a farlo morire (ma sappiamo che il buon costume del conte Zorzi non permetterà un tale eccidio). Dirà il conte Zorzi, con la sola fatica di copiare i versetti usati per il Borgese, che: « il nuovo Statuto della Biennale, elaborato fin dall'inverno '45-'47 per opera d'una commissione di esperti (?), nominata dal Sindaco di Venezia, non è stato ancora sottoposto, come era stato stabilito, all'approvazione del Consiglio Comunale di Venezia, per essere poi presentato al governo, approvato dal Consiglio dei ministri e, se del caso, presentato al Parlamento ecc. ecc.».

Tutto bene, tutto bene, ma è assai naturale che il commissario On. Ponti avrebbe dovuto, dato che è pure Consigliere Comunale, e certo il più edotto sull'argomento, sollecitare tale dibattito attorno allo Statuto, Il quale, poi, doveva veramente essere stipulato da una Commissione di «tecnici», anche di quelli più rigidi, nel pensiero delle arti contemporanee, e su scala nazionale, dato che l'argomento è di interesse generale. Il Commissario della Biennale doveva stimolare sulla stampa, con convegni di critici e di artisti, la discussione attorno alla formazione del nuovo Statuto. E niente è stato intrapreso di ciò, dal prof. Ponti nè come Commissario, nè come Consigliere al Comune di Venezia. Ora un invito al simpatico e veramente democratico Sindaco Gianquinto: e cioè che passi alla stampa le bozze dello Statuto stipulate dalla Commissione da lui nominata affinchè il Consiglio Comunale (tutti estranei all'argomento) sia edotto della opinione di tutti gli interessati. Se è possibile si faccia egli promotore di un pubblico dibattito attorno alla stipulazione del nuovo Statuto della Biennale dopo aver diffuso ampiamente lo Statuto della Commissione affinchè venga meditato e si facciano critiche costruttive. Si tenga conto sopratutto dell'insegnamento delle molte critiche fatte all'operato dell'attuale commissione della Biennale, affinchè non si ricada negli stessi errori.

B. S.

Biennale XXI

«Il Resto del Carlino», 24 febbraio 1950

SACRIFICATI IN PARTENZA?

MILANESI alla Biennale

Milano è quella cara, anche se brutta, città dove tutti si sentono a proprio agio; città eminentemente europea, dove si respira largo e si usa pensare ed esprimersi in termini continentali. Città magnanima, che tira al sodo e poco si cura della forma. Anche fra gli artisti, ognuno va avanti per proprio conto e, salvo là dove miete vittime quella mattana endemica per teste calde che è il politicismo manovrato di marca cominformista, nessuno sente il bisogno di andar oltre quelle simpatie generiche, nate sulla base di affinità sentimentali, per cui i «chiaristi» stan di casa da Grossetti e gli «astratti» da Borromini. Si tratta di schieramenti bonari, tenuti su eminentemente da un interesse mercantile, senza cavalli di frisia nè trabocchetti ad uso de «gli altri». La riprova è subito a portata di mano nell'aria accogliente e cordiale che circonda nelle gallerie

Sorte segnata

d'arte cittadine le «personali» degli artisti di fuori: veneziani, romani, torinesi, toscani, e così via. Vedi allora i nostri farsi avanti e sfilare rispettosi, come ad imparare una lezione, anche se in cuor loro non approvano.

Questo è bene, ed è anche male. E' bene perchè costituisce una gran bella prova di maturità democratica; è male perchè la mancanza di organizzazione, di senso strategico pone gli artisti lombardi in condizioni di decisa inferiorità di fronte all'intransigente protezionismo campanilistico, alle aculeate testuggini delle *équipes* altrui, nelle quali, oltre ad essere in meno, sicchè la disciplina è più facile a conseguire, si sa meglio quel che si vuole, si crea quello spirito di corpo, quella risoluta e massiccia solidarietà di gruppo capace di imporre ricatti ingrati eppure irresistibili. E' lì che si fa la vera politica di quartiere. Cimentandosi, come han fatto, a Zurigo così come a Vienna in compatte e vivaci esibizioni, i Romani, per esempio, non han sentito il bisogno d'inserirsi in un più ampio quadro nazionale. C'eran loro, e tanto bastava.

Indubbiamente, quello è il modo di riescire. Tanto più che, quando il vento accenna a gonfiar propizio, si trova sempre a portata di mano uno di quei corifei della critica pronti a cavar dal taschino bell'e cucinato il «manifesto» su misura. All'incontrario, il sistema dei nostri, o meglio l'assenza di sistema, è quel che ci vuole per farsela fare. Vedete ciò che succede alla Biennale. Da quel che si dice e dal resto che trapela, la sorte dei lombardi è già segnata. Nè ci sarebbe tanto da dolersi, se a Venezia essi si vedessero passare davanti i maestri locali. A Venezia, si sa, il senso dell'ospitalità è tradizionale; ma pretender che ciò significhi ridursi a veder il mondo altrimenti che da dietro il paraocchi delle pittoresche euforie conviviali di casa all'Angelo ovvero alla Colomba, sarebbe senz'altro assurdo. E' ovvio che certi rapporti numerici vadano intesi *cum grano salis*, altrimenti ci sarebbe a ridire anche sul rapporto da sessantacinque a quattrocento in cui gli scultori europei si sono venuti a trovare rispetto a quelli indigeni alla importante, seria mostra della scultura a Filadelfia.

Non è sul numero che qui si vuol portare la discussione. Non si tratta di tirar fuori statistiche, bensì di rivendicare l'autorità morale e la classe di un centro artistico, come il centro milanese, oggi certamente il più vivo e vario di cui la nazione disponga: quello che dai granitici esponenti del miglior Novecento, da Carrà a Sironi a Funi a Campigli a Marini a Manzù a Tosi a Cantatore a Tomea e via dicendo spinge le sue pattuglie d'assalto fino ai Birolli ai Cassinari, s'incasula nella lucida stereometria di Soldati, sprizza bagliori iperborei nell'acre pittura dei «chiaristi». Lo stesso centro, che è anche il mercato di maggior credito, dove l'arte moderna è seguita, vigilata, assecondata da un collezionismo di classe, incomparabile: il collezionismo agguerrito degli Jesi, dei Frua, Mormont, Jucker, Mattioli, Pallino, Tosi e via dicendo. Ebbene, a difender questi valori nel Consiglio della Biennale al momento di decider su indirizzi, di stillar nominativi per gli inviti come poteva servire l'esigua minoranza dei due membri *artisti*, Marini e Carrà: il primo, candidato imbattibile al premio per la scultura ed il secondo ancor lui neutralizzato *a priori* dall'offerta di una «personale» in grande stile (anche se in pratica potrà dirci poco più che la memorabile mostra braidense del '42)? Quanto ai membri *critici*, la Milano di Solmi, di Vitali, di Scheiwiller, di Valsecchi non vi compare. Forse dipende che è tutta gente la quale ha già molto da fare.

Intanto per gli artisti di Milano alla Biennale quest'anno tira aria grama.

C. B.

Biennale XXV

LA BIENNALE DI VENEZIA

Ufficio Stampa

31

COMUNICATO N.....

giugno • ottobre
XXV ESPOSIZIONE BIENNALE
INTERNAZIONALE D'ARTE

luglio
XI FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATRO

agosto • settembre
XI MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA

settembre
XIII FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA

XXV^ ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

La giuria per gli artisti non invitati
alla XXV^ Biennale

Venezia, 3 Aprile 1950

Si riunirà nel prossimi giorni a Venezia la giuria d'accettazione delle opere inviate alla XXV^ Biennale dagli artisti non invitati.

La giuria sarà composta dai pittori Felice Casorati, Carlo Carrà, Giorgio Morandi, dallo scultore Giacomo Manzù e dal pittore Felice Carena.

Il Carena, che ha riportato il maggior numero di voti dopo lo scultore Marino Marini, ha accettato di subentrare a far parte della giuria al posto del Marini stesso, trattenuto negli Stati Uniti d'America per ragioni di lavoro.

QUATTROMILA OPERE IN ANSIA

Al di là del cancelletto in ferro e delle quattro colonne bianche che conferiscono aspetto classicheggiante alla facciata del Padiglione Italia, ai Giardini Pubblici, oltre quattromila opere di pittori e scultori, incisori e decoratori italiani vivono ore di grande ansia.

Tolti dalle loro casse e liberati dalle «armature» di legno, i quadri e le statue, i rami sbalzati e le ceramiche, i gessi e i mosaici sono stati in questi giorni ammonticchiati nelle «sale» odoranti di polvere e di chiuso o allineati alla meglio, nelle posizioni le più strambe quali sono quelle dell'attesa di una destinazione o di un rinvio, su predelle e cavalletti, cassoni e piedestalli. I quadri, naturalmente, con i quadri e le statue tra di loro, in un disordine pittoresco dal quale sembra levarsi come una muta comune preghiera: «Fate presto e dateci un posto!».

Guancia contro guancia, le tele ad olio e le tempere, i delicati pastelli ed i cartoni sui quali l'acquarellista ha esercitato la mano esperta nel tradurre in lievi tenui colori sogni e visioni, gli affreschi graffiati di segni ispirati dall'estro e dalla sofferenza ed i disegni e le xilografie si fanno compagnia nelle lunghe ore vuote d'ogni segno di vita della notte o trasaliscono insieme, a volte, ai rumori improvvisi degli uomini che lavorano a far ordine, ai colpi violenti dei martelli sul legno.

Alle statue, invece, una siffatta affettuosa confidenza riesce più difficile per via delle loro dimensioni. Tuttavia la giovinetta in marmo, che sembra rabbrividire nella sua casta nudità di giovane bestiola, è ugualmente riuscita a fare amicizia con quella specie di sasso ben levigato dalle curve concentriche, al quale l'autore ha dato il titolo di «A pesca nel mare», mentre rapporti addirittura confidenziali si sono stabiliti fra gli ormai rari e contegnosi busti modellati alla vecchia scuola e quei «pezzi» nei quali sono fuse e tentate tutte le esperienze e le tendenze che hanno per principio informatore il più esasperato ed audace verismo.

Ognuna di quelle tele e di quelle statue ha una sua storia da raccontare. Sono storie che quasi sempre si assomigliano, hanno strani eppure logici punti in comune: lontano o vicino, in un paese introvabile e come fuori dal tempo oppure nella città dalla vita febbrile che divora i giorni, non importa dove, un artista ignoto o alle prime armi, oppure, anche, definitivamente fallito ha voluto tentare la grande avventura, ha azzardato giocare la sua prima o la sua ultima carta.

Così queste storie, quasi tutte: sono storie ingenue e romantiche di estasi e di sogni, di speranze e di fantasticherie, con una conclusione sempre uguale: l'artista non ancora rivelatosi come quell'altro che non ha più nulla da dire non ha resistito alla tentazione di presentarsi alla Biennale, non è stato capace di opporre il ragionamento alla suggestione mirabolante di «tentare» l'ammissione alla illustre e famosa Mostra veneziana.

Storie che potrebbero a ragione dirsi favole di uomini rimasti ragazzi.

Quali saranno ora gli epiloghi di queste vicende che hanno un loro incanto e una loro poesia meravigliosamente puri che sembrano voler sfidare gli egoismi e i materialismi di cui è in gran parte fatta la vita d'oggigiorno?

Così come si assomigliano all'origine, anche nelle conclusioni le storie di ognuna e di tutte le quattromila opere spedite a Venezia per essere riconosciute degne di figurare nella 25.a edizione della Biennale Internazionale d'Arte avranno molti punti in comune. Per molte moltissime d'esse, infatti, la Giuria appositamente eletta dagli stessi artisti espositori decreterà la non ammissione.

Ma non per questo il richiamo della Biennale veneziana diventerà minore.

Gli esclusi, infatti, ritenteranno tra due anni, con lo stesso impegno amoroso e la stessa fiduciosa speranza che li ha indotti a «tentare» quest'anno o dieci anni fa, perchè la Biennale non si diserta, è nel sangue stesso degli artisti e Venezia è una meta», un vertice che non si possono ignorare.

Per ognuno di quei quadri e di quei marmi o gessi o bronzi che attendono intanto nelle sale disadorne del padiglione della Biennale destinato agli artisti italiani un giudizio di vita o di morte, ci sono migliaia di uomini in ansia. Al di là dei mari ed oltre i monti, artisti noti ed ignoti comunicano certamente coi cuori — oltre a tutte le barriere e le distanze — con le loro tele e le loro statue, nelle quali, siano esse belle ed orribili, destinate a trionfare o ad essere bocciate, c'è sempre un lembo d'animo e un po' di quel sangue dello spirito che in arte si chiama semplicemente tormento.

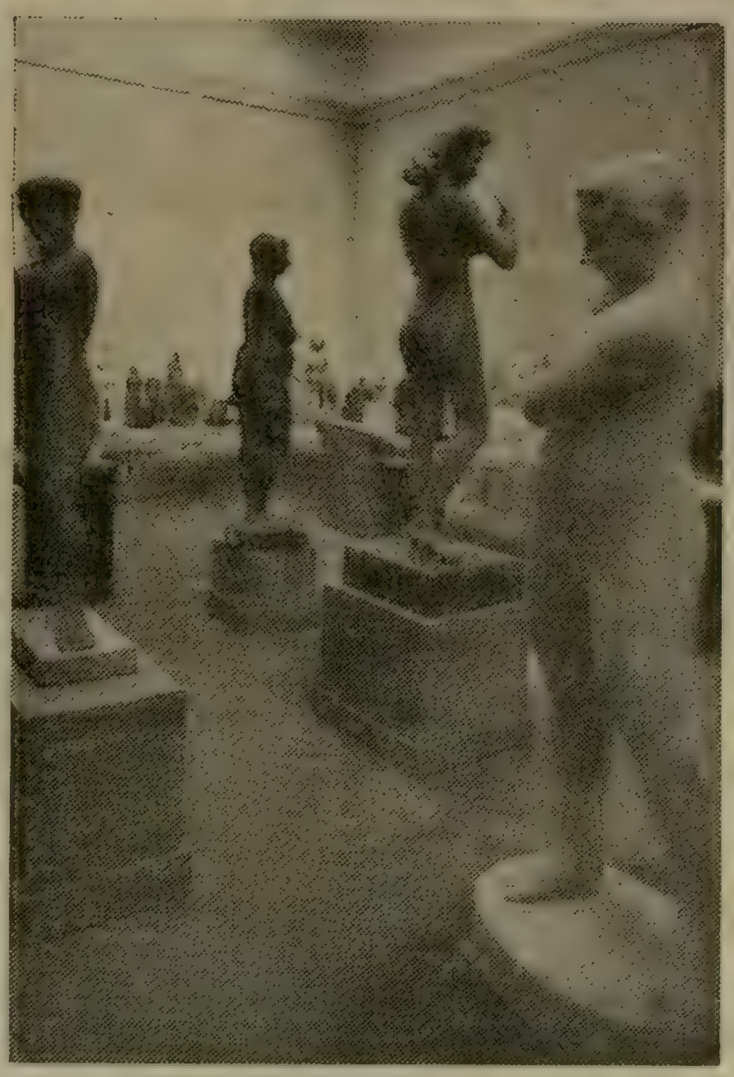
Ugo Fugagnollo
(fotografie di Borlui)

Ecco il manifesto della XXV Biennale d'Arte

Quadri ad olio, pastelli, tempere e disegni posano sul pavimento e aspettano un posto

In fondo al viale il Padiglione Italia è ora un cantiere

Presto anche il Padiglione Venezia destinato all'arte decorativa aprirà i suoi battenti



Statue d'ogni scuola e tendenza attendono il loro turno

A pile casse, cassoni ed armature sono giunti in questi giorni ai Giardini Pubblici

Biennale XXV

"Mondo", 9 aprile 1950

Giuste critiche de «l'Unità»

Arrivati i membri della Giuria della Biennale

L'Unità del giorno 5 corrente mese rivolge quattro giuste domande all'attuale poco tecnica e poco democratica direzione della Biennale:

1. - ...è giusto che gli stessi uomini che hanno collaborato all'organizzazione generale della esposizione, e che hanno stillato i nomi che compongono il «corpus» degli inviti, ripetano i loro criteri di gusto e cioè gli errori che sono stati commessi nella scelta degli inviti?

2. - Occorrerà ripetere che una commissione esecutiva deve rendersi conto di quel che avviene in campo artistico nel paese, tenersi aggiornata su tutte le mostre personali, anche in provincia, che deve girare, visitare gli studi, accertare i progressi, o i regressi degli artisti noti e del lavoro degli ignoti, e non giudicare e far dei nomi secondo quel che già pensa e sa, come oggi accade. (Tra parentesi noi veneziani sappiamo anche troppo bene come il segretario della Biennale, prof. Pallucchini, stenti assai anche nel visitare le quattro gallerie d'arte moderna e sappiamo bene come gli artisti debbano umiliarsi a telefonargli assai volte affinchè «sua eccellenza» sia benigno a scendere per sogguardare il lavoro di questi artisti. Circa, poi, le visite negli studi dei molti e dotati pittori, tranne ben s'intende le assidue visite al «clan» degli amici ancora non ci è risultato che il Pallucchini, segretario della Biennale, e che vive in Venezia, ne abbia effettuata una).

3. - Occorrerà spiegare che il principio di allargare i criteri di scelta, dando agli artisti di tutte le correnti più democratiche garanzie, viene così reso vano?

4. - Occorrerà consigliare agli artisti che già fanno parte della commissione esecutiva di avere il buon senso di rinunciare a far parte anche della giuria per le accettazioni.

Sappiano gli illustri giurati che anche queste domande esprimono il pensiero degli artisti veneziani. Ma essi, più scettici, per nulla sperano del buon senso e del pudore di questi signori, poichè troppo sanno di questa follia d'ambizione e di dittatura mentale che gli affligge dal giorno che sono riusciti a intercare miracolosamente tanto scranno. I veneziani, poi, meno moralisti, ma più ironici dei loro colleghi lombardi hanno fatto in questi giorni circolare questa quinta domanda: «Poichè sembra che i quadri da esaminare siano circa 4.500, e i giorni fissati per il lavoro della giuria sembra siano cinque, con quale moralità potranno giudicare se 'emoralità potranno giudicare se il tempo loro concesso per il lavoro non concede di soffermarsi su ogni quadro, nemmeno per un minutino?».

B. S.

Biennale XXV

"Il Gazzettino", 11 aprile 1950

NEL VERDE INCANTO DEI GIARDINI

La 25ma Biennale d'Arte non attende che il "via,,

Poderoso sforzo organizzativo Moltissime le nazioni partecipanti alla Mostra - Ricchi premi di privati agli espositori

Ancora due mesi e la Biennale Internazionale d'Arte aprirà i suoi battenti per la sua 25.a edizione alle folle di tutto il mondo. La grandiosa manifestazione sta per essere un fatto compiuto e già da gran tempo tutti, in Italia e all'estero, si occupano di essa, ne discutono con sempre crescente fervore, si fanno persino delle campagne di stampa come è accaduto recentemente in Isvezia, per costringere, quasi, le proprie autorità di governo, a non disertare in modo assoluto una così illustre rassegna.

Si può dire, fin d'ora, che tutte le nazioni, tranne una, partecipanti alla scorsa edizione, hanno confermato la loro presenza, e cioè, oltre naturalmente l'Italia, la Francia, la Gran Bretagna, il Belgio, la Svizzera, l'Olanda, la Jugoslavia, la Grecia, la Germania occidentale, la Polonia, la Danimarca, la Svezia e gli Stati Uniti d'America. L'assente di quest'anno (per ragioni, diremo, piuttosto estranee all'arte) è l'Ungheria, che ha nettamente declinato l'invito. La sua defezione sarà però compensata ad usura dalla presenza del Messico che, dopo alcuni approcci a vuoto in una delle edizioni di anteguerra, partecipa per la prima volta in forma ufficiale — ospite del padiglione Italia — con l'organizzazione patrocinata da un apposito comitato presieduto dallo stesso Presidente della Repubblica messicana. Tra gli incerti finora di quest'anno, con la Cecoslovacchia, il Brasile, l'Egitto e la Spagna, c'è pure la Russia, che ha già fatto eseguire dei lavori di restauro nel proprio padiglione, per quanto una conferma ufficiale non sia ancora pervenuta. Quanto alle opere straniere, si conta che cominceranno ad arrivare in maggio, con i mezzi più disparati, che vanno dalle vetture dirette dei convogli ferroviari alle carlinghe degli aerei, alle stive dei piroscafi, debitamente imballate e sorvegliate, e si spera che possano essere a Venezia al gran completo per l'inaugurazione.

Giunti al davvero grosso problema dei trasporti, si impone una considerazione importantissima che presenta un altro aspetto forse sconosciuto a molti della accurata e complessa organizzazione. E cioè l'alto onere, calcolato in decine di milioni, assunto dalla Direzione della Biennale per la parte assicurativa. Infatti, ad eccezione dei capolavori presentati d'iniziativa dei vari Stati e assicurati dai medesimi, tutte le opere provenienti dall'estero dietro richiesta degli organizzatori della Mostra, vengono ad essere a loro totale carico.

Rappresentano l'Italia, anzitutto, 250 artisti invitati, chi con una, 3, 5 o un numero superiore di opere, che cominceranno ad affluire verso la metà di aprile dopo essere state convogliate negli appositi centri di raccolta (Napoli, Roma, Firenze e Milano) donde corrispondenti locali della Biennale provvederanno a farle convenire a Venezia. Oltre a questi, gli *eletti*, la schiera sorprendente — pare quattromila — dei *volontari* i cui lavori, comprendenti i più svariati generi figurativi, già ammassati ai Giardini, attendono di essere passati al vaglio della giuria di accettazione, eletta democraticamente dagli stessi espositori, che si riunirà nei prossimi giorni a Venezia.

Ciò premesso, attinente per lo più la fase burocratico-organizzativa, prima di passare ad una rapida rassegna delle tendenze figurative rappresentate, diremo che la 25.a edizione di prossima inaugurazione, pur ispirandosi ovviamente ad un criterio eclettico - panoramico, trarrà la sua fisionomia e la sua importanza grandissima dalla documentazione dell'evoluzione dell'arte negli ultimi decenni, presentando le correnti figurative succedutesi all'impressionismo o sorte addirittura in contrapposizione ad esso, dalle quali il pubblico per tanto tempo è stato tenuto lontano. Avremo quindi alcuni degli artisti più significativi dell'arte messicana contemporanea.

Dal primitivismo del *Doganiere* Rousseau e dai paesaggi del Constable passeremo quest'anno sotto l'insegna dei « Fauves » presenti al gran completo con opere di Braque, Matisse, Friesz, Derain, Wlaminck, Marquet, Puy, Manguin e Dufy. Rivedremo Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Giorgio Severini, i primissimi del futurismo italiano, dalla prima esposizione di Parigi del 1912; le retrospettive del pittore e incisore belga James Ensor, morto ad Ostenda nel dicembre scorso alla veneranda età di 90 anni, e dell'astrattista moscovita Vasilij Kandiskij, del Favretto, di Ernesto De Fiori scultore molto poco conosciuto per aver lavorato molto tempo all'estero, di Medardo Rosso scultore, del pittore Lorenzo Viani e di Gino Carlo Sensani, oltre alla personale di Semeghini etc.

Amatori, personalità dell'industria e della finanza hanno aggiunto cospicue offerte ai premi ufficiali. Altre se ne contano imminenti. I quadri direttivi, i critici, gli artisti sono tutti ai loro posti: non si attende che il via Certamente il successo più grandioso arriderà a questa 25.a e Venezia andrà ancora una volta superba.

r. d. m.

Biennale XXV

"Corriere d'informazione", 15 aprile 1950

LA GIURIA DELLA BIENNALE E' ALL'OPERA

"IL CORRIERE D'INFORMAZIONE" 15 APR. 1950

TUTTO PRONTO

La Giuria della XXV Biennale è al lavoro; quasi quattromila opere, tra pitture, sculture, disegni e incisioni, inviate da artisti non invitati, stanno passando sotto gli sguardi dei giudici eletti dagli stessi artisti concorrenti. Il regolamento della XXV Biennale consentiva a ciascuno degli artisti concorrenti l'invio di tre opere; ma non tutti si sono valsi delle facoltà concesse; perciò i 1100 pittori concorrenti hanno inviato complessivamente 2538 dipinti; i 231 scultori hanno inviato 369 opere; gli 11 autori di medaglie e sbalzi hanno inviato 36 opere; i 340 artisti di bianco e nero, incisori e disegnatori, hanno inviato 742 opere. In totale, 1682 artisti hanno inviato 3685 opere. E' la giuria che lavora molto coscienziosamente, ed esamina e riesamina ciascuna opera con molta attenzione, prima di decidere se possa essere ammessa all'Olimpo. Essa siede da parecchi giorni nelle sale del palazzo della Biennale ai Giardini di Castello, ancora disadorne, prive delle tele da parato e dei velari che fanno luogo di soffitto quando la Esposizione è aperta. La giuria, com'è noto, è risultata composta di cinque artisti, membri della Commissione esecutiva per le Arti figurative della XXV Biennale, e cioè i pittori Casorati, Carrà e Morandi e gli scultori Manzù e Marini. Ma poichè Marino Marini si trova negli Stati Uniti d'America per motivi professionali, al suo posto è subentrato come membro della giuria il pittore Felice Carena, che seguiva immediatamente il Marini nella graduatoria preferenziale dei voti espressi dagli artisti. Oramai tutto è pronto. Il travaglio della giuria sta per aver termine: tra pochi giorni un'altra giuria, quella degli spettatori, darà il suo giudizio molto spesso inappellabile.

UN ATTIMO DI ANGOSCIA

Un inserviente sta trasportando alcuni quadri dalla stanza di raccolta a quella della giuria. Un impiegato spunta su un elenco gli oggetti artistici a mano a mano che gli passano davanti. La massima cura è riservata a quelle che, « croste » apparentemente, potrebbero domani rivelare un nuovo ed inaspettato Gauguin.

La Biennale ha raccolto in vasti cameroni, selezionandole per tipo, tutte le opere inviate. In una grande sala vengono riunite le casse che le contengono in attesa di essere sballate (sopra), in una, successiva, vengono collocati tutti i quadri da sottomettersi alla giuria (sotto). Come è noto la XXV Biennale di Venezia si aprirà il 3 giugno 1950 e proseguirà sino al 15 ottobre, sotto gli auspici della Commissione per le Arti Figurative. Presidente dell'Esposizione è Giovanni Ponti.

La sala delle sculture offre il più curioso spettacolo. I nudi femminili sono la stragrande maggioranza, e ve ne sono di tutti i tipi. Come è noto la Biennale assegna due premi da un milione per la pittura e due, sempre da un milione, per la scultura, oltre a vari altri minori. A questi premi concorrono anche gli stranieri. Le opere estere sono largamente rappresentate: si afferma così il carattere internazionale di questa manifestazione dello spirito.

Biennale XXV

"Cronache Veneziane", 16 aprile 1950

9

COSI' LA BIENNALE

La XXV Esposizione Internazionale d'Arte tende a illustrare in modo speciale le espressioni d'arte verificatesi agli inizi del secolo - Vivo interesse per i messicani e i brasiliani

NOTIZIE DI BRUSCHINO

Su «Cronache Veneziane» è già apparso un panorama indicativo della XXV Biennale che si inaugurerà l'8 giugno («La Biennale dell'Anno Santo» sul n. 14-15 del 25 dicembre 1949). Ora è possibile formare un quadro completo di questa esposizione che sarà forse anche più interessante e risonante della precedente.

Questo anno infatti la partecipazione straniera sarà particolarmente nutrita e rilevante, sopra tutto per l'adesione di alcuni Stati che fino ad oggi non hanno mai esposto alla Biennale. Così, per esempio, il Messico porterà a Venezia Diego Rivera, Josè Clemente Oroczo, David Alfaro Siqueiros, pittori di forte tempra nativa, ma non tale da essere del tutto aliena dai riflessi utili e coscienti dei grandi movimenti che si verificarono in Europa in questi ultimi decenni. Questa sezione avrà anche interesse per gli esempi che potrà recare di un'arte a carattere popolaresco, celebrativo e, perchè no?, sociale. Accanto a questi pittori, figurerà pure Rufilo Tamayo, che degli artisti messicani è quello più addentro alla modernità con una sua forza schietta e aggressiva. Il Brasile presenterà in altrettante mostre individuali Portinari, Cavalcanti e Segall: artisti all'estero rimeritati di buona rinomanza. E, ancora, per la prima volta in Italia, saranno documentate le più attuali e più vivaci espressioni artistiche dell'Irlanda, del Portogallo e del Sud Africa.

Vicino a tali elementi diciamo così inediti, tutto un complesso di altre sezioni integrerà e proseguirà quel programma culturale che la Biennale ha intrapreso nel '48, con lo scopo di offrire al pubblico italiano una rassegna storica sulle origini e sugli sviluppi dell'arte moderna. Un allacciamento alla mostra degli impressionisti sarà costituita dalla grande retrospettiva di John Constable, che avrà luogo nel padiglione inglese, e che consentirà di studiare l'influenza di questo pittore inglese, ammiratissimo da Delacroix, sugli orientamenti degli impressionisti, oltre che sui paesaggisti francesi del 1830. Constable moriva nel 1837 e sette anni più tardi nasceva a Parigi Henri Rousseau, noto all'arte con il nome del «Doganiere». Questi costituisce una personalità di alta qualità sviluppatasi quasi del tutto indipendentemente dagli indirizzi che accanto a lui andavano realizzandosi in Francia. Il Doganiere è un poeta, un primitivo: un esempio di come l'arte possa realizzare una sua alta qualità nell'isolamento dalle forme più diffuse nella contemporaneità.

La XXV Biennale tende quest'anno a illustrare in modo speciale le espressioni d'arte verificatesi agli inizi del secolo. Dopo Constable e il Doganiere Rousseau, una scelta dei disegni di Georges Seurat testimonierà, oltre che di un grande artista, dei caratteri che distinsero il postimpressionismo, e svelerà quanto Seurat abbia influenzato, anche inavvertitamente, l'arte che seguì. Contro quello che era stato il suo ordine lirico, metodico e razionale, e che sarà in certo modo ripreso dai «cubisti», si oppone la pittura dei «fauves», attivi in Francia con manifestazioni anche clamorose tra il 1905 e il 1908, ma di cui i primi accenni si possono trovare, non che in Van Gogh, anche in quelle opere che i vari protagonisti composero intorno alla fine dell'ultimo decennio del secolo. Matisse, Vlaminck, Van Donghen, Braque, Dufy, Derain, Manguin, Valtat, sono gli artisti che forniranno alla Biennale gli elementi per sintetizzare questo orientamento pittorico, di acutissimo timbro cromatico, e troppo presto soppiantato dai «cubisti». Infatti tra il 1907 e il 1914 emergono le prime prove cubiste di Braque, Picasso, Gris, cui vanno aggiunte quelle di Léger. Sono proprio gli inizi del «cubismo» che la XXV Biennale presenterà. E sarà utile presentazione, perchè sarà possibile confrontarli con il periodo eroico del futurismo italiano 1909-1915, cui sarà dedicata un'altra sezione in cui si comprenderanno le opere dei fondatori del movimento: Boccioni, Carrà, Severini, Balla e Russolo.

Dal cubismo si distacca ben presto l'astrattismo, che trova una delle sue più pure espressioni in Wassili Kandinsky. La retrospettiva di Kandinsky varrà certamente a chiarire non solo certe origini dell'arte così detta astratta, ma anche a testimoniare su come anche simile indirizzo possa dare risultati di squisita poesia. Kandinsky fu tra i fondatori, anzi fu l'animatore del gruppo «Blaue Reiter», costituitosi a Monaco nel 1911. Ormai è quasi certo che nel padiglione germanico sarà ospitata, accanto a una probabile mostra dello scultore Barlach, anche una ampia rassegna di questo gruppo di cui fecero parte tra altri Klee, Delaunay, Kubin, Macke, Marc, e che non fu certamente privo di importanza nello sviluppo dell'arte moderna.

Anche altri fatti, tuttavia, gioveranno a raffronti utili sul piano storico ed a chiarimenti sul piano culturale. Così la retrospettiva di Giacomo Favretto, quella di Medardo Rosso, che potrà illuminare su alcune discendenze impressionistiche di questa scultura e su le modificazioni che queste subirono; così la retrospettiva di Ernesto de Fiori, uno scultore pochissimo noto in Italia; così le personali di Carrà, di Semeghini, di Gino Severini, di Mario Sironi, di Alberto Magnelli, serviranno a rimeditare la valutazione di questi protagonisti della modernità italiana, mentre qualche altra retrospettiva minore (Cino Bozzetti, Lorenzo Viani, Mario Broglio, Gino Carlo Sensani) richiamerà l'attenzione su altre esperienze, più isolate ma pur esse caratteristiche.

Nei riguardi infine delle figure dominanti giova ricordare la grande mostra postuma di James Ensor, che verrà allestita dal Belgio, le personali di Matisse, Utrillo, Bonnard, Vuillard che saranno recate dalla Francia, e poi le varie rassegne che saranno ordinate dall'Austria, Danimarca, Egitto, Jugoslavia, Paesi Bassi, Palestina, Polonia, Svezia, Svizzera, Cecoslovacchia, Spagna, Grecia e Stati Uniti d'America. Infine, onde completare il panorama, dobbiamo aggiungere le mostre di Jacques Villon, e quelle degli scultori Henri Laurens, Arp, Calder, Lipchitz, Zadkine e Giacometti. Nè sarà ancora tutto, perchè molte cose sono pur in via di definizione. Tuttavia questo succinto tracciato che abbiamo delineato della Biennale del 1950, è, mi pare, ben gremito di fatti e di episodi per non sollecitare la più acuta curiosità e il più vivo interesse. Al di là di tutte le critiche stagionali e di tutte le agitazioni provinciali, possiamo affermare che l'edizione di quest'anno dell'esposizione veneziana non mancherà ai suoi fini documentari e storici e culturali. Si vedrà, al momento opportuno, che la sezione italiana, ampia come sempre, raccoglierà, se non tutte, per certo molta parte, e la migliore, di tutte le figure che in un senso o nell'altro, entro un orientamento estetico o nell'altro, hanno una loro parola da dire: nostalgica o avanguardista che sia. In giugno, pubblico e artisti e studiosi potranno ancora una volta trascorrere ai Giardini, di padiglione in padiglione, ore utili per apprendere e meditare sullo stato attuale dell'arte in Italia e nei paesi del mondo. Qualunque sarà la conclusione cui crederanno di accedere, quelle ore non saranno state invano, se abbiamo fede che la cultura, l'accostamento all'arte, siano benefici ed accrescano la nostra vita e il nostro spirito con stimoli sempre nuovi e rinnovati.

Bruschino

vi veste bene

vittadello

NEGOZI IN VENEZIA
calle larga san marco
campo san bartolomeo
calle goldoni
via XXVIII aprile (già strada nuova)
calle fermo (mestre)

Biennale XXV

"Corriere d'informazione", 24-25 aprile 1950

I PAESAGGI DI JOHN CONSTABLE grande attrattiva della XXV Biennale

Completa rassegna dei "Fauves" e del movimento del "Cavaliere azzurro"

Venezia, aprile.

Non più di sei settimane ci dividono ormai dall'inaugurazione della XXV Biennale di Venezia, e il panorama della grande rassegna d'arte contemporanea, la più importante che si tenga al mondo, si può già considerare nella sua interezza. Abbiamo perciò domandato a Rodolfo Pallucchini, di ritorno da Parigi, di tracciarci sommariamente questo panorama, e di darci qualche ragguaglio sullo stato di avanzamento della complessa organizzazione.

— Sono in grado di dirvi — ci ha risposto il segretario generale dell'Esposizione — che siamo a buon punto. Posso oggi confessare che fino a poche settimane fa avevamo qualche apprensione circa la possibilità di realizzare integralmente il nostro programma.

Il doganiere Rousseau

— Il viaggio a Parigi è stato utile, tuttavia?

— Torno da Parigi soddisfatto dei risultati del mio viaggio. Da un punto di vista ufficiale si trattava di definire, con il commissario del Governo francese, il noto critico Raymond Cogniat, la partecipazione della Francia. Posso dire che la comprensione di Cogniat, e della Direzione delle relazioni culturali del Quai d'Orsay, non poteva essere più pronta nè più simpatica: venendo incontro ai nostri desideri, il padiglione francese dedicherà tre sale rispettivamente a Henri Matisse, a Maurice Utrillo e a Pierre Bonnard. Forse alla retrospettiva di Bonnard verrà unita, nella stessa sala, quella di Vuillard. Nella sala centrale del padiglione ciascuna parete sarà dedicata a quattro degli aspetti diversi della pittura francese di oggi: Gromaire, Lorjou, Caillard e Manessier. Così di per se stesso il solo padiglione francese costituirà un elemento notevolissimo di richiamo per la Biennale. E non di minor richiamo sarà il padiglione britannico, dove, a cura del British Council, sarà allestita la prima mostra che sia mai stata aperta sul continente del grande paesista del primo Ottocento John Constable.

« Accanto ai padiglioni della Francia e della Gran Bretagna si riaprirà quest'anno, per la prima volta dopo la guerra, all'arte germanica il padiglione germanico, nel quale troverà posto una vasta mostra del movimento del « Cavaliere azzurro » dal titolo di un quadro di Wassili Kandinsky, ispiratore e animatore del movimento. Appunto a Parigi ho potuto tra l'altro concludere le trattative per una vasta retrospettiva del Kandinsky, come ho potuto assicurare alla XXV Biennale la mostra del doganiere Rousseau e dei Fauves, nonchè quella dei quattro maestri del Cubismo, e definire le mostre di Villons e di Laurens.

«Quando abbiamo deciso, nello scorso ottobre, di allestire una mostra del doganiere Rousseau, non avevamo misurato esattamente in anticipo le difficoltà che si potevano incontrare nell'organizzare una mostra basata su opere di primo piano di un maestro come il Rousseau le principali opere del quale formano il vanto dei maggiori musei americani. I musei di Cleveland, di Chicago, il Metropolitan di Nuova York ci daranno opere capitali dell'artista. Siamo riusciti anche ad assicurarci in Francia opere di primissimo ordine, come *La charrette du père Juniet* e *La noce*.

«Anche per i Fauves s'erano presentate non poche difficoltà, ma anche questa mostra è ormai varata, di comune accordo con la Kunsthalle di Berna, che esporrà una parte dei quadri che verranno alla Biennale. Matisse, Marquet, Derain, Braque, Van Dongen, Vlaminck, Manguin, Dufy sono i maestri che, ciascuno con la propria personalità, hanno saputo creare un movimento d'arte di un vigore — e lo si vedrà alla mostra — eccezionale. Ma a questo movimento d'istinto verso il 1908 si contrappone la reazione precisa, lucida, del Cubismo ed ecco la nostra mostra dedicata — come dicevo — ai quattro grandi maestri del Cubismo: Picasso, Leger, Braque, Gris.

« Verso il 1910 ecco i futuristi italiani scendere in campo con un'estetica che ha qualche punto di contatto con quella cubista, ma che se ne differenzia per quanto riguarda soprattutto la concezione dinamica dello spazio. Ecco qualche anno dopo il «Cavaliere azzurro» sorgere a Monaco, ritornando in un certo senso alle premesse dei Fauves. Questi quattro movimenti verranno documentati alla Biennale di quest'anno in modo preciso, e posso affermare che anche all'estero c'è molto interesse per questo nostro gruppo di mostre ».

Cinque «personali» italiane

— All'infuori dei tre Paesi dei quali s'è parlato dianzi, come si è concretata la partecipazione degli Stati esteri?

— La XXV Biennale, almeno fino ad ora (attendiamo altre adesioni), conterà sulla partecipazione di una ventina di Stati e precisamente: Austria, Belgio (che tra l'altro reca la retrospettiva di Ensor), Brasile, Cecoslovacchia, Colombia, Danimarca, Egitto, Francia, Germania, Gran Bretagna, Grecia, Jugoslavia, Irlanda, Israel, Messico, Olanda, Polonia, Portogallo, Sud-Africa, Svezia, Svizzera. Quasi certe la partecipazione degli Stati Uniti d'America e quella della Spagna.

— E si può definire nei suoi caratteri principali la partecipazione italiana?

— Sì. Proprio l'importanza internazionale della Biennale conferma l'idea della commissione consultiva che la partecipazione italiana debba essere fatta secondo criteri di grande selezione. Così, dunque, la partecipazione italiana si caratterizza con una severa selezione, che, al di là di scuole o indirizzi, cerca soltanto un criterio di valore artistico, con lo scopo di far valere nel suo complesso l'arte italiana di fronte alla partecipazione straniera che arriva selezionata ai propri padiglioni.

— Quali saranno le mostre personali?

— Verranno dedicate mostre retrospettive a Favretto, a Medardo Rosso, a De Fiori, a Lorenzo Viani, a Mario Broglio, a Cino Bozzetti; mostre personali a Carrà, Magnelli, Semeghini, Sironi, Severini: cinque pittori di differente carattere e che in un certo senso rappresentano cinque momenti dell'arte italiana: tanto Severini che Carrà saranno documentati anche nella rassegna del futurismo: le mostre verranno organizzate con un criterio direi ciclico, cioè con il criterio di rappresentare, con le opere più significative di tali maestri, che costituiscono altrettanti punti fermi, lo sviluppo di quello che è la così complessa orchestrazione dell'arte contemporanea.

« Invitati con una decina di opere sono poi Bartolini, De Chirico, De Pisis, Gerardi, Licini, Longanesi, Maccari, Melli, Menzio, Salvadori, Spazzapan, Tosi, Vespignani, Viviani; con cinque: Birolli, Carena, Casorati, Cassinari, Guidi, Guttuso, Mafai, Morlotti, Pirandello, Pizzinato, Rosai, Scialoja, Soffici, Stradone, Galante, Ciarrocchi, Barbisan, Broggini, Fazzini, Leoncillo, Manzù e Marini ».

— Come è stata accolta l'iniziativa di chiedere a privati premi in favore degli artisti espositori viventi?

— Finora abbiamo raccolto quasi 5 milioni di premi. La sottoscrizione è stata aperta dall'industriale Verzocchi con un milione di lire; la contessa Volpi ha pure aderito con un altro milione; il Museo di S. Paolo del Brasile ha offerto mezzo milione e così pure l'ing. Adriano Olivetti; altri enti e persone hanno concorso con cifre rilevanti.

— Che cosa c'è di vero nella voce che circola di una lotteria tra i visitatori della Biennale?

— Effettivamente chi visiterà la Biennale, cioè acquisterà il biglietto di entrata, concorrerà ad una lotteria che potrà dargli il piacere del sorteggio di opere d'arte esposte alla Biennale stessa. Pensiamo di poter fare acquisti per due o tre milioni di lire di opere, che metteremo poi in palio tra i sorteggiati alla chiusura della Biennale.

Elio Zorzi

Caro Bronzi

Vorremmo una Sua risposta
in giornata ~~a~~ i premi destinati
a pittori veneziani che
esporranno alla prossima
Biennale-
Ci rivolgiamo a Lei, perchè
Lei possa attenerne i fascetti in
dicazione in tempo, e come
dei soliti ~~giornali~~ di esposizio
ne per veneziani s'intende per
i nati a Venezia, oppure si
estende anche ai pittori che
risiedono a Venezia —

Cordiali e buoni saluti

Un gruppo di pittori
veneziani

VENEZIA 12-13 25-V 1950 FERROVIA

PANETTONE Motta LIRE 20

D.M.
Silvio Bronzi -
presso Fascetti in
Venezia -
Calle delle Acque -
Venezia

Biennale XXV

QUADRO GENERALE DELL'ESPOSIZIONE D'ARTE

Ardente vigilia d'opere alla Venticinquesima Biennale

La venticinquesima Biennale d'arte di Venezia è giunta alla sua grande ed intensa vigilia; i giorni volano e ben pochi oramai ne mancano alla inaugurazione riservata alla critica, che avrà luogo il cinque di giugno, mentre quella solenne, alla presenza del Presidente della Repubblica, è fissata, come è noto, per il giorno otto. Il lavoro febbrile dell'organizzazione guidato da Rodolfo Palluchini sta già per entrare, si può dire, nella fase decrescente, tanto è avanzato: alla fine di questo mese tutto, o quasi tutto, sarà probabilmente a punto. Miracoli della efficienza interna dell'istituto cinquantennale, che non ha l'eguale nè da noi in Italia, nè, e tanto meno, come è stato infinite volte riconosciuto e lamentato, fuori d'Italia.

Grosso modo la XXV Biennale ripete le linee programmatiche di quelle che l'hanno preceduta due anni or sono, pur spostandosi il suo campo d'azione in quà nel tempo; è largamente rappresentativa dell'arte contemporanea, anzi, diciam meglio odierna, per quanto si riferisce al nostro paese; è invece prevalentemente storico didattica per ciò che si riferisce ai paesi stranieri, intendendo riepilogare ed illuminare con criterio logico lo sviluppo delle correnti moderne, fino alle più recenti estreme conseguenze, a partire da quell'impressionismo ch'ebbe, nel '48, la sua celebrazione nel padiglione francese. Di diverso, c'è questo, che mentre la messe dell'impressionismo era stata piuttosto trascurata durante il lungo svolgersi delle Biennali, le esperienze postimpressioniste, alle Biennali figurarono sempre, o quasi sempre, tempestivamente.

In sintesi, il compito retrospettivo a cui si è accennato comprende mezzo secolo di tentativi, di battaglie e di polemiche critiche; mezzo secolo che non apparirà da un unico ordinamento ciclico ma, del quale converrà ricercare separatamente in padiglioni diversi i riflessi più importanti. Fra le tendenze storiche così riepilogate prende un posto preminente il movimento detto dei «Fauves», reazione tutt'altro che coordinata, ma vivida, al fondo ancor troppo oggettivo dell'impressionismo; alcuni dei suoi maggiori esponenti fanno corona alla personale di Henri Matisse che ne fu, se non proprio l'antesignano, la personalità più alta e artisticamente più redditizia e conclusiva. Ad essa fa riscontro l'evocazione del movimento cubista nel periodo che intercede tra le origini e le affermazioni più brillanti e può esser compreso tra il 1907 ed il 1914: esemplificato da Picasso, Braque, Leger, Gris; la quale si ricollega in parte alle mostre dei due primi artisti nel '48, e in altro senso porge la mano alla mostra, tiziana questa, che illustra le origini del fenomeno futurista. Il manifesto iniziale del futurismo, che tante ripercussioni ebbe in tutti i settori dell'arte mondiale, fu lanciato da Marinetti nel «Figaro» del 20 febbraio 1909; un anno dopo Boccioni, Carrà e Russolo redigevano il manifesto dei pittori futuristi a cui tenne dietro, consenzienti Balla e Severini, il manifesto tecnico. Forse, volendo riportare alla ribalta il futurismo, sarebbe stato meglio farlo con criteri meno limitativi di tempo e di uomini, seguendolo alquanto nelle sue fioriture e nella sua evoluzione; le opere degli artisti ricordati raccolte dai musei, specialmente americani, dove sono andate a finire dopo le esposizioni di Roma, Parigi, Amsterdam, Berlino e Bruxelles, più ancora che esprimerne le disordinate e multiple finalità del dinamismo teorico e plastico non lo ridurranno alle proporzioni di una ristretta casistica personale? Alla Germania è affidato il compito di risollevare sugli scudi il barcollante astrattismo da tante parti battuto oggi in breccia; riportando alla ribalta Kandinski in testa, il movimento così detto del Blaue Reiter (Il cavaliere azzurro) in cui militarono, col maestro, Klee esposto nel '48, Marc e Macke. Astrattismo ed espressionismo sono, ad ogni modo, a cura del direttore generale delle gallerie bavaresi, i temi che avranno la loro particolare illustrazione nel padiglione tedesco riaperto quest'anno per la prima volta dopo la guerra.

Circa venti sono le Nazioni che partecipano ufficialmente questo anno alla Biennale; alcune nei loro propri palazzi, altre in apposite sale del padiglione centrale; inediti giungono, nel complesso internazionale, il Messico, il Brasile, la Columbia, l'Irlanda, il Portogallo ed il Sudafrica; ritornano invece fedelmente in gara, con proprie collezioni, l'Austria, il Belgio, la Cecoslovacchia, la Danimarca, la Francia, la Germania, la Gran Bretagna, la Jugoslavia, l'Olanda, la Polonia, la Spagna, la Svezia, la Svizzera, gli Stati Uniti e qualche minore come la Palestina. E', questo, pur tenendo conto di qualche assenza da non dover sottovalutare (quella per esempio della Russia), lo schieramento maggiore che si sia finora mai ottenuto a Venezia.

I singoli padiglioni stranieri offriranno non scarsi motivi di interesse. Tra essi il primato presuntivo spetterà indubbiamente alla Francia, che, nel giro delle sue cinque sale, raggruppa le collettive di Henri Rousseau (1884-1910), il famoso «doganiere» scoperto da Apollinaire e assunto dalla iniziale «plaisanterie» estemporanea della critica d'avanguardia ad un significato estetico di neo primitivismo e ad un clangore di fama oggi del resto non poco in ribasso; di Henri Matisse, considerato il massimo dei pittori viventi in Francia; di Maurice Utrillo che gli voga peraltro sul remo della gloria; di Pierre Bonnard; dei disegni colorati di Seurat profeta del divisionismo. Intorno a costoro prendono posto, indici di diverse e più attuali tendenze, fra altri, i pittori Manessier, Caillard, Gromaire, Lorjon e gli scultori Couturier, Gimond e Adam; ben poco, se si pensa a ciò che è di vivo e di tumultuoso in questo particolare momento l'arte francese; non poco, d'altronde, finchè non sia riveduto ab imis il criterio organizzativo della Biennale nei confronti dell'arte straniera. Nel padiglione germanico oltre al ricordato movimento del «Cavaliere azzurro» troveremo opere di aderenti al movimento stesso — gli esclusi del nazismo — ed una larga retrospettiva dello scultore Ernesto Barlach. L'Inghilterra s'è attenuta allo schema della precedente Biennale; essa punta su uno dei suoi grandi del passato e risale addirittura al Settecento (se tutti i Paesi facessero così le esposizioni di Venezia diventerebbero un museo dei musei dell'arte antica anzichè, come in parte lo sono, un museo dei musei dell'arte contemporanea) con Constable (1776-1837), fondamentale, del resto, per lo studio delle evoluzioni del paesaggio; in contrapposizione al quale staranno la personale del pittore Matteo Smith, influenzato dal movimento dei Fauves, e quello della scultrice Barbara Hepworth nella cui opera discende «per li rami» da Moore, il genio della plastica astratta. Il Belgio, che apparirà come sempre tra i Paesi artisticamente più equilibrati ed insieme più evoluti, rievoca, principalmente, la figura di James Ensor, uno degli artisti suoi maggiori, che tanto influì sulla pittura moderna, un fedele, oltre tutto, delle esposizioni veneziane alle quali in vita, dal 1901 in poi, non mancò quasi mai; sicchè tanto più opportuna appare questa commemorazione (l'Ensor è morto l'anno scorso) con la rassegna che offre un esauriente compendio della sua attività. Il padiglione degli Stati Uniti, ordinato da M. Frankfurter, presenterà la più vasta collezione di americani, venuta in Europa.

Non è il caso, per ora, di ficcare il naso nei lavori di allestimento dei padiglioni della Svizzera, della Danimarca, dell'Olanda, della Polonia, ecc. affidati a veterani illustri della collaborazione alla Biennale; ma poichè s'è ricordato l'intervento messicano vale la pena di notare che, a cura dell'Istituto nazionale di belle arti della capitale di quel paese, le opere di quattro pittori tendenzialmente modernissimi: Diego Rivera, Clemente Orozco, David Siqueros e Rufilo Tomoyo, risulteranno nel quadro d'una raccolta d'antica arte messicana legata alla storia del costume di quel paese.

La sezione italiana occuperà, come sempre, quasi intero, il palazzo primogenito. Essa è articolata secondo regole oramai tradizionali suddividendosi in sale retrospettive, in poche mostre personali di viventi e nelle molte che accolgono gli invitati e gli ammessi dalla giuria. Le retrospettive sono dedicate: a Giacomo Favretto nel centenario, un poco ritardato, della nascita (e convien sperare che le tele del grande veneziano ottocentesco siano state scelte così da consolidarne per sempre la fama); a

Mezzo secolo di tentativi, di battaglie e di polemiche sulle mostre retrospettive - Le personali di Carrà, Semeghini, Severini e Sironi - Il padiglione italiano

quell'estroso e personalissimo pittore letterato che fu Lorenzo Viani (1882-1936); a Mario Broglio, il fondatore della rivista «Valori plastici» che si chiara efficacia ebbe nella formazione dell'ultimo gusto artistico italiano, critico acuto e pittore più notevole sotto l'aspetto teorico che non per il suo reale valore, morto nel 1919; al toscano Gino Sensani specializzatosi, dopo un periodo di incisore ed illustratore, in una elegante attività di costumista e di scenografo anche cinematografico, e questa attività di lui sarà appunto documentata; a Gino Bozzetti, infine, di Lecce, disegnatore ed acquafortista poco noto perchè «schivo e solitario — come ci apprende una nota informativa della Biennale — visse quasi sempre al suo paese lavorando alle lastre in cui realizzò una poesia agreste con energia di segno e schiettezza di impressione». Ben diversa importanza avrà, per fortuna, fra le retrospettive, quella dedicata a Medardo Rosso l'indimenticabile maestro dell'impressionismo plastico, che torna a Venezia, dopo molti anni di assenza, con alcune fra le sue opere migliori di scultura luminosa e con una serie di disegni assolutamente inedita.

Le mostre personali degli italiani viventi sono riservate a Severini e Carrà, a Pio Semeghini e a Sironi; le prime due in aggiunta alla partecipazione al gruppo futurista (e Carrà che firmò il manifesto «contro Venezia passatista» non si dorrà certo del trattamento usatogli dalla Biennale che nel giro di due esposizioni gli ha offerto ben quattro possibilità di figurare con i più antitetici atteggiamenti dell'arte sua); attesa quella di Semeghini a coronamento di una nobile vita piena di lirica coerenza; attesissima l'altra di Sironi a cui finalmente sono state riaperte le porte in modo degno del suo passato e del suo valore E ci si potrebbe chiedere, qui, perchè ugual trattamento non sia stato riservato ad Ardengo Soffici, onorato l'anno scorso dalla cultura italiana, il cui trascorso d'artista e la cui influenza di scrittore, sol che si pensi, a Lacerba e al periodo futurista, non sono davvero da meno di quelli del Broglio.

Poi la folla: una nobile folla di pittori e di scultori invitati con dieci, con cinque, con tre opere, con una sola; secondo criteri non soltanto di rotazione, che hanno suscitato malumori e peggio, perchè vi si volle scorgere discriminazioni non obbiettive, donde assenze obbligate ed astensioni di protesta; dietro ad essa l'esile coorte degli accettati dalla giuria, molti dei quali improvvisamente esclusi dall'invito senza chiari motivi, talchè l'aver essi superata la prova di un concorso alla disperata non può essere giusta ragione di orgoglio alla loro coscienza e non costituire altrettanto giusto titolo definitivo all'invito per la XXVI Biennale. Di questa massa imponente di partecipanti è in corso, adesso, il collocamento delle opere nelle cento sale loro riservate; fatica massacrante di cui, di solito nessuno s'accontenta, nè la commissione ordinatrice, nè gli artisti. Fra pochi giorni, tuttavia, inchiodate alle cimase il loro destino sarà compiuto e col loro quello della Biennale, pronta già all'assalto della critica e del pubblico. Si può giurare fin d'ora che lo sosterrà, con novecento probabilità su mille, di un nuovo clamoroso successo; clamoroso se non altro per il calore delle discussioni che l'attendono al varco, le quali, rinfocolate dalla assegnazione di un eccezionale numero di premi per un valore di circa dieci milioni di lire, costituiranno un ulteriore progresso se non un ulteriore processo, verso una disinteressata revisione dei valori dell'arte moderna.

Gino Damerini

XXV Biennale

Mezzo secolo di pittura e di scultura alla Biennale di Venezia

Pubblichiamo in questo numero una rassegna informativa delle opere esposte alla XXV Biennale d'Arte di Venezia, riproponendoci di tornare sull'argomento nei prossimi numeri.

Svolgendo il suo programma culturale e storico, iniziato nel 1948 con la mostra riassuntiva dell'Impressionismo, la Biennale di Venezia continua, quest'anno, il suo impegnativo discorso inteso a darci in sintesi la parte più viva e più valida dell'arte moderna, attraverso la visione dei più rappresentativi testi originali e la presenza di quegli artisti che hanno dato il senso e il volto alla civiltà figurativa dell'epoca, forse, spiritualmente, più tormentata della storia umana, che va all'incirca, appunto dalla rivolta degli impressionisti alle estreme conseguenze attuali, sviluppatesi attorno al concetto dell'Astrattismo, per mezzo di movimenti di gusto e di cultura stranieri.

In questo panorama europeo, entro il clima formativo determinato da uno svolgimento estetico e spirituale conseguenziale che, per quanto precisi nettamente posizioni e atmosfere, non è ancora riuscito a trovare una soluzione ben definita, viene rappresentata, a grandi linee, l'arte italiana d'oggi, proprio attraverso quegli innesti, quelle derivazioni, quelle correnti che fanno di essa il risultato di una civiltà universale, mentre vanno scomparendo quegli aspetti caratteristici di una provincia culturale che decisero la rivolta morale che sta raggiungendo ora il suo acme, cosicchè il quadro è quanto mai completo, vivo e drammatico per le crisi e i conflitti che vengono dibattuti.

Daremo ora uno sguardo d'assieme sul panorama che si presenta ai nostri occhi dell'arte europea ed extra-europea, compresa naturalmente l'Italia, alla XXV Biennale di Venezia, e indicheremo le situa-

"Il Castello" Giugno 1950

dualizzante, un concetto cioè che rompe quell'unità tra immaginazione e coscienza che permette di ritrovare nell'opera, intatte come valore, quella cultura e quindi quella realtà che l'artista vero ha prima sofferte e poi superate.

Se non si afferra come l'arte nasca nel vuoto (come se cioè il mondo fosse *dietro* all'artista); meglio, dalla possibilità del mistero nel mondo, cui la scienza contemporanea ha fatto posto proprio là ove ha introdotto il concetto di discontinuità, la creazione artistica si esaurirà (e questo è già avvenuto in forma esasperante) in un processo di pura « abilità » senza senso.

E la riprova della caducità dell'Estetica crociana sta, del resto, (se la resa dell'opera d'arte deve trovare nel critico una assoluta capacità di monizzazione col sogno dell'artista) nel fatto che il Croce non ha saputo adeguarsi ad alcun vero poeta.

Dopo di che è possibile concludere che il perenne fenomeno dell'arte è oggi più che mai legato alla capacità di una vastissima sintesi della cultura. Allora i molti, monotoni e noiosissimi fatti unilaterali scompariranno per lasciar posto al sogno che, alimentato dal mistero, si renderà alla pagina o alla tela senza restrittività di ipotesi alcuna. Quel sogno, indubbiamente, sarà segnato dalla tragicità.

EMO MARCONI

zioni più importanti, più essenziali per la formazione delle correnti rappresentanti il nostro tempo, per la conoscenza delle personalità e dei movimenti decisivi allo sviluppo dell'arte che va dall'inizio del secolo ad oggi, non trascurando di segnare quei nomi, anche di giovani, la cui opera possa far nascere nel cuore sia pure una sola speranza. Un ampio giro d'orizzonte, come chi, mirando dall'alto un paesaggio che si stende ai suoi piedi, riesce a precisare, nella luce distesa che annulla i particolari e riassume i contorni, solo i punti più forti, più intensi; i monti, le colline, i fiumi.

Schiudendo l'orizzonte sull'ampio e complesso panorama straniero cercheremo di seguire, per quanto possibile, un ordine cronologico, beninteso prescindendo dai confini delle nazioni, per rappresentare un quadro essenziale dell'arte europea ed extra-europa attraverso i suoi sviluppi estetici.

Iniziando dalla pittura, la prima figura che s'impone in ordine storico è quella dell'Inglese John Constable (1776-1837). Contemporaneo e rivale di Turner, pur non avendo la potente personalità di questi, che aprì la strada all'Impressionismo, rivelò una maggior coerenza stilistica impegnata nella rappresentazione fedele della natura. A suo modo, in contrasto col Turner che cercava di fissare in forme sintetiche i mutamenti dell'atmosfera, fu un pittore nuovo, dipingendo con un sentimento del vero e un senso dello spazio ma, per quanto reagisse alla tradizione, la sua rivolta fu solo apparente e formale conservando la sua pittura gli elementi sintattici e la visione propria di un mondo già consegnato alla storia. I particolari di cui abbondano i suoi paesaggi disturbano l'insieme della visione resa con una verità troppo analitica. La sua conquista più notevole fu indubbiamente quella fuga prospettica nello spazio fino all'estremo orizzonte.

Il francese Henri Rousseau detto il Doganiere (1844-1910), con la sua potente personalità primitiva, la poetica fantasia e l'avventurosa vita creò il mito del genio incompreso, della pittura candida. Se la sua opera fu, soprattutto, un fatto squisitamente spirituale, determinato da un isolamento artistico e da una profonda necessità umana, nondimeno si trovano in essa elementi tecnici e particolari linguistici propri di una pittura viva e compiuta che matura lentamente entro una visione, ingenua sì, ma impregnata di poesia; di fantasia, ma ricca di significati umani. Il fatto più notevole fu il suo isolamento spirituale nell'atmosfera arroventata del suo tempo, fra le lotte degli impressio-

nisti e dei postimpressionisti contro l'accademia ancora in voga, che non fu incultura e agnosticismo ma fede nella propria vocazione e coscienza della propria espressione Il suo candore è interiore, la sua purezza è spirituale, cosicchè la realtà che egli vede non può essere nè quella fredda degli accademici, nè quella scientifica e luminosa degli impressionisti, ma una realtà che, filtrata attraverso la sua anima, si esprime per mezzo di una trasfigurazione quasi allucinante. Il mondo è reso con una fissità incantata, in una luce di stupore e di sogno attraverso forme ingenue e stentate che, se rivelano mancanza di una educazione stilistica, sono nondimeno i segni di una coerenza espressiva e di una visione purissima. Si guardi, ad esempio "Tigre che attacca un bufalo", rivelazione di una suggestione e di un sentimento della natura libera e selvaggia, oppure "Riunione di famiglia", dove è più vivo un sentimento d'ingenuità e di candore. Testi che, nelle loro significazioni diverse che caratterizzano tutta l'arte di Rousseau, fanno ben intendere come la pittura, in quanto fatto espressivo, fosse pur sempre lo scopo essenziale del Doganiere.

Il belga James Ensor, morto in tarda età l'anno scorso ad Ostenda, completa le grandi retrospettive personali degli stranieri. Verso la fine del secolo scorso egli contribuì con la sua opera, fortemente realistica e drammatica, a distruggere la pittura accademica allora imperante, affrontando coraggiosamente il problema di un rinnovamento estetico e morale. Assimilati i dettami impressionistici, se ne servì in piena libertà per creare una pittura sconvolta, potente che cercava nei significati umana più tragici e, allo stesso tempo, ironici la sua ragione espressiva. Nacque così il suo linguaggio, basato sul postulato secondo cui l'espressione determina la forma e il colore, che anticipa la rivolta dell'Espressionismo. Le opere esposte alla Biennale ci danno una piena misura della sua evoluzione che va da un'origine su antichi e bene assimilati elementi fiamminghi alla più violenta esplosione espressionistica, attraverso significazioni umane e simbolismi drammatici, nei quali predomina il senso eterno e universale della vita e della morte.

Di George Seurat, il teorico del puntinismo e del divisionismo, vi è un'importante retrospettiva di disegni. Se si ricorda quant'egli ebbe a dichiarare che l'elemento fondamentale della pittura è il disegno e che l'armonia del colore deve fluire dall'armonia della linea, possiamo avere da questi grafici l'esatta misura del suo stile e il senso della sua ricerca. Infatti qui, attraverso la rinuncia di una forma pla-

WASSILLY KANDINSKY: « In grigio, 1919 ».

stica, è evidente il suo problema centrale, quello della luce, ch'egli cerca di risolvere collocando gli oggetti, le figure, i paesaggi nella luce e servendosi di essa per costruire in uno spazio fermo e assoluto, contrariamente agli impressionisti che cercavano la rappresentazione della luce nei suoi attimi e nelle sue mutazioni continue.

Arriviamo alle grandi retrospettive delle correnti storiche dell'inizio del secolo. Il Fauvismo rappresenta la prima rivoluzione espressiva della nostra epoca e quale rivoluzione fu, se si pensi alle condizioni stagnanti di quel tempo, stretto fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, in un ripiegamento dell'Impressionismo e nell'incomprensione più profonda per il postimpressionismo isolato e tragico di Van Gogh e di Gauguin, che avevano fatto rialzare la testa ai pompiers *della pittura accademica, anche se la rivoluzione avvenne proprio riprendendo gli elementi espressionistici e drammatici, le violente ricerche di colore e di forma di Van Gogh e di Gauguin. Le allucinanti trasfigurazioni e le liriche esaltazioni dei due infelici maestri vennero riprese e realizzate con estrema lucidità, laddove la forma contorta, scossa doveva rispondere ad un'esigenza polemica e il colore, portato alla sua massima accensione, era inteso in senso di libertà e di puro istinto, contro il tecnicismo degli impressionisti e la freddezza degli accademici. In questo clima violento e selvaggio accesero la loro sensibilità le personalità di Braque, nelle cui opere sono già evidenti i primi segni del Cubismo, attraverso la lezione di Cézanne, Derain, fresco e vivo, Van Dongen che risente di Toulouse Lautrec, Dufy, sottile ed elegante, Marquet con un segno largo e riassuntivo, per non parlare che dei maggiori, mentre inizia, proprio in questo movimento, la sua parabola lunga e luminosa Matisse, che già in queste opere indica con chiarezza gli elementi sui quali svolgerà la sua evoluzione; una linea incisiva e riassuntiva, un colore che si distende luminosamente in campiture nette.*

I quattro maestri del Cubismo seguono nella continuità storica dei movimenti artistici dell'inizio del secolo, legati intimamente da reazioni e approfondimenti che sono sviluppi conseguenziali di una civiltà, con la rivelazione di una nuova concezione artistica e di un nuovo linguaggio concettuale. Alle violenze dei fauves, *bisognava contrapporre un nuovo ordine, all'istinto selvaggio era necessario ritornare al raziocinio, ma fu, soprattutto, l'esigenza storica di porre fine alla tradizione artistica cominciata col Rinascimento per gettare le basi della civiltà*

del nuovo secolo, che determinò in questi pionieri la rivoluzione espressiva, che era un autentico e profondo capovolgimento dei comuni valori sintattici e grammaticali, per precisare le verità pittoriche moderne. I quattro maestri del Cubismo sono Picasso, Braque, i quali furono i veri creatori del nuovo linguaggio, Gris e Léger, che si orientarono in questo senso solo verso il 1910-11, cioè quando il movimento entrò nella sua fase cosiddetta sintetica.

Le opere di Picasso qui esposte, scelte con molta cura, rivelano il gioco sottile di una costruzione pittorica basata essenzialmente sulla scomposizione del mondo realistico e la ricomposizione di una nuova realtà con elementi oggettivi, per mezzo di un linguaggo concettuale. La colorazione non è mai accesa, si distende sui grigi e sui bruni in un respiro raffinato e sensibile che contribuisce a dare a queste visioni un senso di magìa. Braque discorre in termini rigorosamente teorici e le sue costruzioni si svolgono su precisi calcoli geometrici di una purezza senza compromessi. Nell' "Estaque" (1908) sono evidenti gli elementi scompositivi cézanniani, dai quali egli trarrà stimoli e ispirazione, e sui quali tutto il Cubismo costruirà le sue fondamenta. Léger, di uno schematismo chiaro e aperto, filtra la sua pittura attraverso il dinamismo della vita moderna, traendone sintesi e costruzioni in continuo movimento plastico. Gris elabora solide architetture attraverso compenetrazioni di piani su colori caldi.

Per impulso di Wassily Kandinsky nel 1911 sorse a Monaco il movimento del "Cavaliere Azzurro", al quale aderirono Klee, Franz Marc, August Macke ed altri, con l'impegno di fondere i termini del Fauvismo e del Cubismo in una sintesi più ampia e universale, dalla quale nacque poi la visione astratta. La retrospettiva di questo movimento ne fissa con esemplare chiarezza lo svolgimento storico, i presupposti estetici e, soprattutto, l'importanza per lo sviluppo successivo di tutto l'Espressionismo europeo. Questa pittura si basa sulla semplificazione dei piani e su colori contrastanti in una riduzione dell'espressione formale aderente ad un senso primitivo. L'elemento che accomuna così diverse personalità, si ritrova nel formarsi di una profonda essenza interiore che supera l'immagine esterna sino all'annullamento totale dell'oggetto per la creazione di un mondo nuovo, come risultato superiore della fantasia e dello spirito umano Tale conquista la si avverte meglio nell'opera di Kandinsky, del quale si seguono i passaggi sicuri e coscienti, da una forma che rivela nel modo più violento il

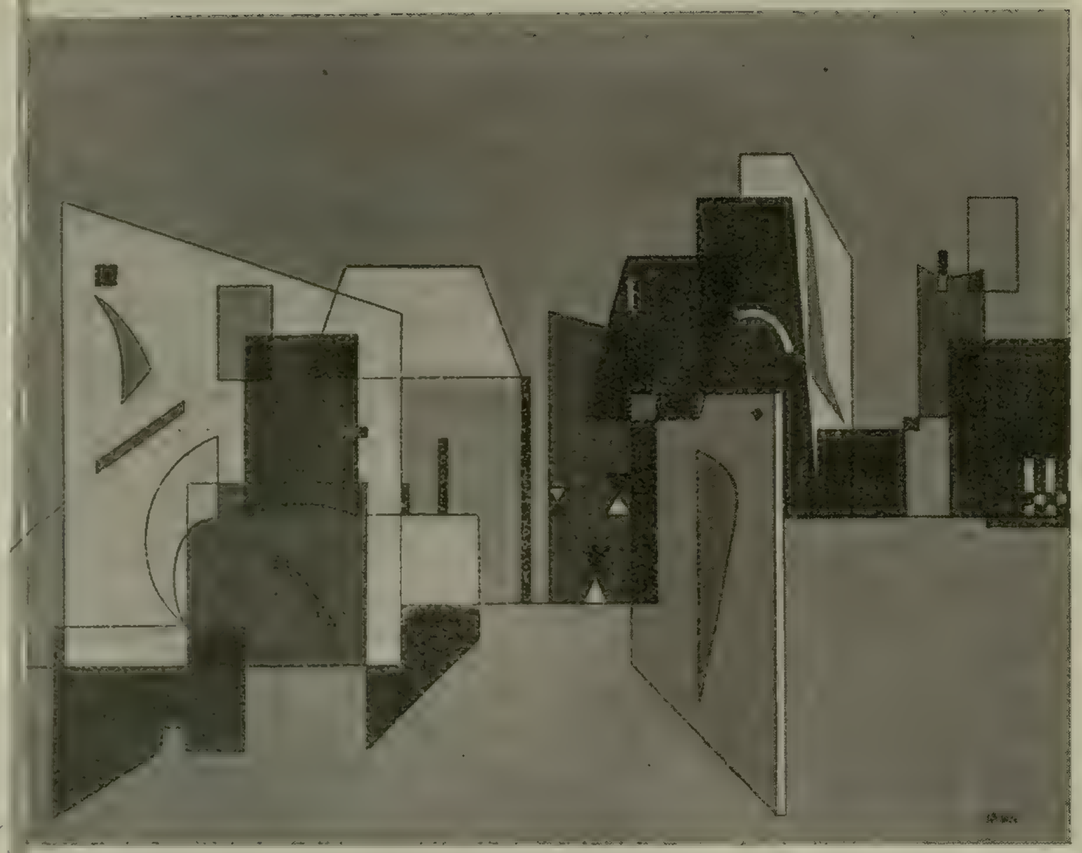
contenuto interiore ad un'assoluta manifestazione del sentimento come libera espressione pittorica.

L'importantissima mostra postuma di Kandinsky completa la visione riassuntiva e prospettica di uno dei maggiori creatori dell'arte del ventesimo secolo. Il processo formativo ed evolutivo della sua pittura è più evidente, più chiaro attraverso gli stadi più significativi della sua ricerca costante, che va dalla comprensione della " potenza sovrumana del colore in sè " al periodo di Monaco, cui si è accennato, dove egli avverte drammaticamente l'esigenza di una realtà interiore, sino alla più assoluta sintesi astratta, attraverso la totale eliminazione di tutti i dati oggettivi, tecnici e sentimentali, sostituiti con simboli geometrici e lirici, per arrivare, infine, alla libertà più pura, quella della propria fantasia.

Altre notevoli mostre personali riassuntive. Matisse precisa con maggior chiarezza che nella retrospettiva dei fauves la sua pittura tutta basata sulla deformazione lirica della linea disegnativa e sulla invenzione di accordi coloristici squisitamente musicali, in una semplicità compositiva che coglie della realtà solo l'aspetto più essenziale e più vivo.

Utrillo sembra agli antipodi di Matisse come concezione pittorica, ma in fondo il mondo è lo stesso, perchè gli accenti più vivi sono dati ancora dalla natura intesa poeticamente, solo che in lui l'interpretazione avviene per mezzo di una persistente malinconia e di una profonda tristezza che donano ai suoi paesaggi, alle sue strade parigine un senso di umanità. La trasfigurazione non è determinata come in Matisse da necessità espressive, ma da esigenze umane, per cui anche se questi dipinti non riescono a staccarsi dalla realtà, intesa come natura, giungono lo stesso ad una liberazione spirituale attraverso un profondo senso di umiltà e di poesia di cui sono pervasi. Bonnard, partito dalle dolci armonie in grigio della sua giovinezza, passato attraverso una chiarificazione impressionistica, conquistò negli ultimi anni un'accensione più alta, più sontuosa dove sono evidenti i segni di una civiltà pittorica notevole.

Jacques Villon è un dei maestri del secondo Cubismo ma egli non ebbe mai nulla in comune con Picasso o con Braque, con i quali condivise, se mai, la concezione geometrica per poi esprimerla diversamente per mezzo di principî luministici, tanto che la sua pittura, costruita solidamente su linee forza, trova un'architettura spaziale, soprattutto, nel colore altamente vibrante.



SOLDATI ATANASIO: « Architettura spirituale ».

Parlando della pittura francese, a proposito di queste importanti personali, non si può ora dimenticare la presenza di un Manessier che costruisce schemi astratti con una fitta rete di segni incisivi e di colori intensi, di un Gromaire, per quanto meccanico e duro, con una solida architettura formale, di un Loryou che ha indubbiamente un largo respiro per le grandi composizioni ma il cui realismo è impregnato di un tonalismo tradizionale.

Personalità diverse fra loro che indicano indirizzi diversi della giovane pittura francese, di cui la posizone più valida e sicura ci pare quella rappresentata da Manessier.

Un'autentica scoperta è la pittura messicana, di una civiltà sconosciuta ai più, la quale solo in pieno secolo XIX, dopo il lungo dominio spagnolo, incomincia a riacquistare una coscienza spirituale e intellettuale veramente indipendente. Nell'arte questa coscienza attinge i suoi stimoli, le sue ragioni nell'antica cultura preispanica, primitiva, popolaresca, eroica e si sviluppa attraverso l'interpretazione del mondo indigeno, del colore del paese e di un fastoso gusto moderno. La pittura messicana, trasferendosi sulle pareti, assume un carattere monumentale con una funzione prevalentemente corale, per mezzo di un sentimento poetico profondamente umano. Sono presenti quattro notevoli personalità. Diego Rivera, dipingendo a masse larghe, bloccando solidamente la forma con un'intonazione di colore accesa di gusto tropicale, rivela un incisivo gioco decorativo che svolge e risolve con forza su motivi popolareschi e sociali Da composizioni di più schietto senso fastoso come "Ballo a Tehuantepec" (1928), si passa a interpretazioni realistiche come "Benito Juarez, ricostruttore del Messico" (1948) per arrivare al primitivismo decorativo di "America preispanica" (1950).

Clemente Orozco rivela una violenza espressionistica di rara efficacia che raggiunge nelle opere più compiute un senso di alta drammaticità. Le sue figure sono cocenti, forti come gli assunti morali che le hanno determinate per mezzo di gigantesche architetture formali fuse in preziosi accordi di grigi e di neri. Una concezione freudiana, invece, agita la pittura di Siqueiros, teso ad esprimere in termini surrealistici, fortemente definiti, sensazioni macabre e morbose Ma la personalità più nuova, più interessante è, senz'alcun dubbio, quella di Rufino Tamayo, l'autentica rivelazione di questa Biennale Anche se egli tradisce un'educazione assimilata sui testi delle esperienze più valide

del nostro secolo, questa gli è stata necessaria per liberarsi da una qualsiasi influenza didattica e per maturare la propria sensibilità, quando il suo istinto, teso e acuito da un'intelligenza sensibilissima, e la sua cultura, arricchita da apporti europei, presero il sopravvento sugli elementi esteriori delle poetiche moderne. Discostandosi dal programma sociale dei suoi connazionali e liberatosi dai modi delle precettistiche europee, è giunto in una zona di rara purezza, dove sono vivi i motivi della sua antica civiltà messicana e gli elementi sintattici di una nuova civiltà europea, in un'armonia profonda e in una trasfigurazione poetica Le sue figure sono risolte entro spazi di colore e le composizioni sono architettate con suggestivi giochi di piani e di colori.

Altre presenze interessanti sono quelle dei tedeschi Beckmann di un gusto macabro, Nolde, allucinante, che dipinge deformando con uno spirito morboso, Hofer che ha un segno duro e fermo, che confermano il carattere gotico e il senso surrealistico di tutta l'arte tedesca. Segnaliamo ancora il belga Permeke di una forza riassuntiva quasi primitiva, l'inglese Matthew Smith, la cui linea larga ed elementare è sostenuta da una colorazione violenta non sempre intonata, però. Poco importante la partecipazione degli Stati Uniti, il cui solo interesse, da un punto di vista culturale più che squisitamente pittorico, è dato dal surrealismo astratto di Gorky, di Pollock che tesse con forza istintiva ragnatele di segni, di De Kooning che dipinge larghe macchie intersecate da linee di colore, nei quali è evidente il gioco di un intellettualismo internazionale fine a se stesso allo stesso modo di certi provincialismi nostrani.

Il panorama della scultura non è completo, ma la presenza di alcune delle figure più significative d'oggi è sufficiente a darci una visione essenziale delle maggiori tendenze del nostro tempo.

Il padiglione dedicato alla scultura moderna presenta opere dei tre grandi scultori Arp, Laurens e Zadkine, i quali contribuirono notevolmente con la propria personalità alla rivoluzione plastica del secolo.

Precisati i punti della crisi plastica nel dissolvimento della forma determinato dall'Impressionismo e nella rappresentatività tecnica di una realtà apparente che fu il naturalismo, si comprese che solo attraverso la rinuncia rigorosa e totale dei termini tradizionali e il rifiuto intransigente dell'oratoria veristica, si poteva operare un profondo rinnovamento della scultura attraverso la costruttività della forma. Arp fu uno dei pionieri di questa concezione della forma nella nega-

zione dell'oggetto come dato della natura, arrivando, quindi, alla pura materia come estremo risultato che possa raccogliere la nuova esperienza della realtà. Nell'aspirazione di un assoluto la scultura è ridotta matematicamente alla sua essenza, alla forma pura, al sasso quasi, dal quale è ancora possibile risalire ad una spazialità illimitata nel respiro dell'universo.

In Laurens, invece, il rifiuto del dato naturalistico non è mai il frutto di un calcolo o di un concettualismo, ma avviene solo attraverso un'aggressione selvaggia che violenta e trasforma la visione, spostandola da una plastica statica, classica, monumentale verso una forma rigorosa, elementare che conserva l'impronta dell'universo come misura umana. Le sue sculture per mezzo di una modellazione ovoidale e di un urto dei sentimenti, possono anche rappresentare figure strane, antichissime divinità, ma sono, soprattutto, forme nello spazio.

Zadkine deve la sua prima impostazione plastica al Cubismo, del quale assimilò il geometrismo rigoroso e la ricerca sintetica della forma. Questa problematica formale fu posta in un senso verticale oltre l'orizzonte della natura in una spinta verso l'alto, che troverà nella linea il suo mezzo più significativo e appropriato.

Al di fuori del padiglione dedicato alla scultura, è necessario ora ricordare i più notevoli scultori presenti negli altri padiglioni stranieri, e dopo l'accenno a Zadkine è quanto mai opportuno fare il nome di Lipchitz che riuscì a portare la linea verticale all'espressione più pura e geometrica con un senso di misticismo astratto e gotico, allo stesso tempo.

L'inglese Barbara Hepworth, fissa alla plastica ovoidale di Moore, concepisce la forma con matematica precisione e per mezzo di elaborati calcoli sui pieni e sui vuoti raggiunge ritmi ed equilibri esatti nella distruzione razionale del vero. L'oggetto è materia, forma e può vivere isolatamente in relazione allo spazio e alla luce.

Nel francese Adam, invece, è evidente l'invenzione meccanica della forma con la quale cerca di creare una nuova plastica magica nel silenzio dello spazio. Ma questa scultura, appunto perchè determinata da un gioco freddo e meccanico, non sempre riesce a trovare la sua necessaria libertà, per cui la soluzione astratta è solo sfiorata. Di Adam ci sembrano molto più notevoli le incisioni rese con una rete fitta e matematica di segni incisivi su aperti schemi astratti.

PAUL KLEE: «Altalena, 1914».

Nello stesso padiglione francese, Couturier si fa notare per una solida architettura formale risolta con verticalismo scheletrico e naturalistico. Il tedesco Ernest Barlach (1870-1938) rivela una personalità interessante formatasi attraverso apporti espressionistici e surrealistici che diedero vita ad una plastica forte, violenta, priva di qualsiasi bellezza formale ma piena di significati spirituali, tesi sino alla ossessione. L'austriaco Fritz Wotruba, uno dei più singolari scultori del nostro tempo, precisa le sue ardite ricerche verso forme assolute con risultati costruttivi limpidi e drammatici insieme.

Il panorama dell'arte italiana d'oggi appare abbastanza completo, in certe zone persino troppo ingombro e fitto per la presenza di molti nomi inutili e di non poche opere dilettantesche o fuori di uno svolgimento storico e culturale Panorama vastissimo che suggerisce la necessità per le future Biennali di restringere la visuale sull'orizzonte più luminoso ed essenziale. Per adeguarci al generale sguardo d'assieme, limiteremo il nostro esame ad una rapida sintesi di quel discorso che ci ripromettiamo di svolgere a parte, sulla pittura e la scultura italiane alla XXV Biennale di Venezia.

Iniziando dalla pittura ci imbattiamo subito nella postuma di Giacomo Favretto che ha solo un valore commemorativo, perchè questa pittura squisitamente aneddotica, di un genere crepuscolare e manieristico, rivela apertamente i suoi limiti modesti nello stesso limite provinciale di gran parte della pittura italiana dell'Ottocento.

La prima manifestazione moderna l'abbiamo con la retrospettiva del Futurismo. Questo movimento, innestatosi nelle correnti europee dell'inizio del secolo con un proprio carattere, s'ispirava alla molteplicità della vita moderna per tentare di esprimere il divenire col mezzo della sensazione dinamica, *rappresentata da volumi e linee forza in una sintesi plastica e spaziale.*

Boccioni appare, ancora oggi e sempre meglio, la figura più rappresentativa del Futurismo che egli esprimeva attraverso un intenso dinamismo plastico e un vibrante movimento coloristico che si compenetravano nei ritmi astratti di ogni oggetto. Basti citare "La città cresce" che è una vorticosa onda di colori e di linee in un ampio respiro compositivo.

La retrospettiva che è limitata ai firmatari del primo Manifesto futurista, oltre a Boccioni, presenta Carrà, che in queste opere, solidamente costruite su una penetrazione figurativa in un clima coloristico altamente acceso e drammatico, rivela motivi originalissimi, Gino Severini, ritmico e cartesiano, già su un piano di ordine cubista che maturerà architettonicamente, in seguito, come abbiamo modo di constatare dalla sua personale, e i minori Russolo e Balla.

Procedendo nella nostra escursione, secondo una precisa linea storica, troviamo ancora Carrà in una grande mostra riassuntiva, ed è quanto mai significativo e istruttivo constatare come la parabola di questo singolare artista, che dopo l'intensa esperienza futurista raggiunse punti molto alti durante la fase metafisica, la polemica dei "Valori Plastici" e il primo "Novecento", iniziî la discesa verso il 1933-34, per arrivare oggi a punti molto bassi, segno di un decadimento morale che, se non può neppure scalfire il solco che egli ha tracciato nella pittura del nostro secolo, fa, però, meditare sul destino di una generazione esauritasi in se stessa.

Un altro esempio in questo senso ci è dato da Mario Broglio, il cui ricordo è legato solo alla polemica della rivista "Valori Plastici", attorno cui si strinsero i più fervidi ingegni del tempo per fare opposizione al neo-classicismo e tendere alla sintesi dell'espressione formale. Teorico della forma e dell'unità pittorica, ridusse la pittura ad una fredda esercitazione, laddove veniva a mancare anche il suo sensibile afflato lirico, essendosi egli esaurito in un meccanicismo fine a se stesso

Della generazione del "Novecento", forse solo Arturo Tosi riesce, pur restando fedele al suo credo naturalistico, a mantenere viva e fresca la sua espressione attraverso una trasfigurazione coloristica ricca di succhi umani e poetici. Anche De Grada, essenziale e schematico nella sua architettura formale, mantiene la sua nobile posizione. La personale di Pio Semeghini indica nettamente i limiti di questa pittura in un superficialismo stilistico e in un naturalismo chiarista, giustificati solo da una coerenza che durante la retorica novecentista divenne resistenza al dilagare del cattivo gusto. Esempio nobilissimo di moralità, se non altro.

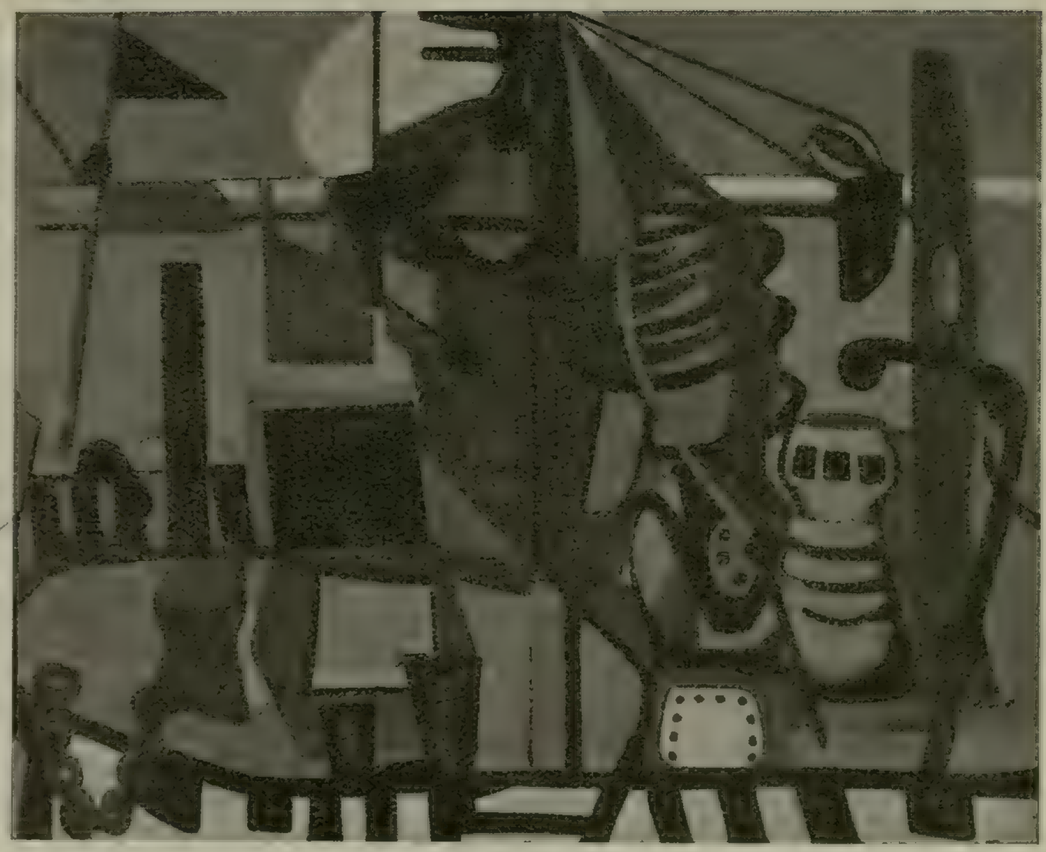
Le postume di Lorenzo Viani e di Ciro Bozzetti indicano due personalità differenti. Dostojewskiano il primo, per un suo profondo substrato umano non privo di retorica contenutistica, staccato spiritualmente il secondo, nell'umile e fecondo isolamento di tutta la sua vita, durante il quale elaborò con accenti propri la sua notevole opera di incisore.

Della generazione più anziana rammentiamo De Pisis, tutto brividi di colore nel suo lirismo settecentesco, Melli, solido, anticipatore di modi andati in voga più tardi, Bartolini, decorativo e fastoso nel suo espressionismo, Guidi, esatto calcolatore di ritmi e di equilibri formali nello spazio, Campigli, prezioso e raffinato.

Della generazione di mezzo, quella succeduta al "Novecento", nel cui clima operò all'inizio per ribellarsi apertamente in seguito, che corrisponde, più o meno, alla posizione di centro della nostra pittura, cioè ad una sorta di realismo romantico, ricordiamo Menzio che va eliminando sempre più decisamente gli elementi esteriori della sua visione, Paulucci che semplifica i suoi giochi formali entro spazi di colore squillante, Mafai che tesse sottili trame tonali sui viola e sui blu, Tamburi schematico, Martina e Levi, mentre ci delude ancora una volta l'involuzione di Cantatore, e Tomea appare male rappresentato. Dei giovani che si trovano pressapoco su questo piano di centro, segnaliamo Consolazione, Music che desume le sue composizioni dalle raffigurazioni preistoriche, Verzetti che ha un respiro drammatico, Levrero, solido tonalmente, Maria Bergamin che richiama i ritmi di Guidi, Aimone con una pittura tonale lombarda, Salvatore Fiume che ha significati metafisici e Walter Biancò. Migneco e Cassinari occupano un posto a parte. Il primo sta semplificando e umanizzando i suoi acerbi e allucinanti formalismi, mentre il secondo appare ancora impegnato a tradurre in un linguaggio europeo i suoi modi e i suoi termini squisitamente lombardi, attraverso una filtrazione coloristica più smagliante.

In una sala a parte è raccolto il gruppo dei neo-realisti unitisi su un assunto politico e sociale, che come tutti i contenuti è basato sulla retorica dei sentimenti che conduce, inevitabilmente, alla caducità delle forme. E lo dimostrano, sin troppo esaurientemente, i dipinti di Guttuso, che ha una grande composizione disorganica, Pizzinato pur così dotato, Borgonzoni e Tettamanti. Notevoli solo Vespignani per le sue litografie e Zigaina che si salva su un piano di pittura.

La zona delle tendenze più avanzate, che vanno da un neo-cubismo picassiano ad un puro astrattismo, nello sforzo d'inserirsi nella civiltà artistica europea con una nostra sensibilità e nuovi apporti, presenta uno schieramento imponente, sul quale è necessario ritornare. L'insieme delle opere che Alberto Magnelli espone in una notevole riassuntiva, ci consente di comprendere l'importanza storica ed estetica di una delle figure più rappresentative della pittura d'oggi. Il suo



SANTOMASO BEPPI: « Peschereccio d'alto mare ».

interesse verso un'espressione pittorica pura e assoluta risale al 1914 e da allora le sue conquiste nella sfera dell'Astrattismo integrale sono sempre state più significative, in una vitale concezione che il colore determina la forma e la forma determina il colore attraverso uno scambio diretto e profondo. La sua pittura è divenuta drammatica, violenta in un'esplosione di forme solide e di linee incisive entro un colore fermo e bloccato.

Licini ha perso il suo antico matematico rigore ed ora opera in un clima drammatico nella concezione di una pittura spaziale, ancora troppo caotica e istintiva. Soldati porta i suoi precisi calcoli geometrici su un piano di alta intensità coloristica attraverso accordi di linee e timbri smaglianti di colore. Dei più anziani astrattisti ricordiamo Prampolini, fedele al dinamismo plastico futurista, Radice, raffinato di colore nell'intarsio della linea, Rho e Dal Monte che ha una ben calcolata e spaziata composizione.

Fra i più giovani, sono notevoli Vedova che cerca di realizzare una sua estetica della macchina in grandi composizioni con linee, piani e strutture sui grigi, bianchi e neri, Santomaso che elabora equilibrate architetture di colore intenso in uno spazio altamente pittorico, Moreni, quadrato e forte, Turcato che costruisce con un linearismo verticale, Corpora che tesse sottili trame di segni nello spazio di colore, Capogrossi fine e sensibile.

In un clima drammatico teso fra elementi cubistici già scontati e aperture astratte, nella ricerca di una sintesi formale, importante la presenza di Birolli, che costruisce belle architetture di linee e di piani con un colore smagliante mantenendo i contatti con una realtà trasfigurata poeticamente. Morlotti tende ad aprire la sua forte pittura ad un colore vibrante di luce, Gaspari, pieno di ritmi e di equilibri in una limpida spazialità, Minassian che dipinge atmosfere magiche, il giovanissimo Ferroni che ha una "Testa di cacciatore" elaborata con un colore teso e filtrato sensibilmente.

Entro un respiro surrealistico si staccano Savinio che scorda, però, la pittura, Gian Carozzi frescamente inventivo e Casarotti.

Nella scultura c'è poco da dire in una rapida sintesi. Dall'impressionismo poetico di Medardo Rosso che non esce mai dai limiti di una precisa forma plastica, nonostante i suoi assunti luministici, passando per il postimpressionismo naturalistico di Ernesto De Fiori, presenti in essenziali mostre retrospettive, arriviamo, attraverso valori inseriti nella nostra tradizione e plasticamente più maturi come Greco, Mascherini, Broggini, Melli e Fabbri, al clima più inquieto e più vivo, dove si fanno notare Minguzzi che ha belle cadenze formali, Cherchi drammatico, Cappello bloccato, l'estroso e decorativo Leoncillo, Fontana di un fantasioso gusto barocco, sino alle posizioni più avanzate ed estreme, dove operano Viani, Salvatore Messina con forme curvilinee e ovoidali, Milani di un magico verticalismo cubista, Lardera con una plastica purissima nei suoi significati musicali, Mazzacurati, Mastroianni, De Toffoli e Nino Franchina, tutti impegnati nella liberazione assoluta della forma in una pura spazialità.

Abbiamo dovuto necessariamente limitare il nostro giro d'orizzonte a sommari accenni, senza entrare nel vivo delle questioni, ma sulle situazioni più importanti dell'arte italiana di oggi, come si presenta alla Biennale, ritorneremo, a parte, con un discorso più ampio

Indubbiamente lo sforzo compiuto dalla Biennale, quest'anno, è stato notevole e se il compito essenziale prefissosi era quello informativo, allo scopo di servire la cultura e di contribuire alla conoscenza dell'arte del nostro tempo, si può senz'altro dire che esso è stato raggiunto. D'altra parte non è colpa degli organizzatori se l'arte d'oggi è quella che è, con le sue ombre dense e le sue luci intense, con le sue zone morte e quelle vive, con le sue crisi formali e le sue grandi speranze.

Si sa che ogni civiltà dà ciò che può e l'arte è figlia del suo tempo.

ENOTRIO MASTROLONARDO

"I Galli di Meloni,, nei "Quaderni della Borromini,,

Guido Le Noci, che dirige con raro amore e acuta sensibilità la *Galleria Borromini* secondo un indirizzo quanto mai vivo e attuale, al fine di approfondire il suo programma di chiarificazione nel campo delle arti, esteso ora anche a quello delle lettere, ha iniziato un'attività editoriale che si annunzia assai promettente dai volumi già in preparazione.

Apre la collana dei « Quaderni della Borromini » un quadretto dedicato a Gino Meloni in occasione della sua recente mostra dei galli nella stessa *Galleria Borromini* sulla quale ci siamo già intrattenuti nel numero scorso. Non staremo, quindi, a ripetere le nostre considerazioni critiche sulla singolare personalità

artistica di Meloni, basta essenzialmente sulla resa profonda e drammatica del colore ridotto ad un'emozione elementare, nè sui suoi suggestivi galli, risultati purissimi di una fantasia accesa e poetica. Accenneremo, piuttosto, al testo di Raffaele Carrieri, scritto con allucinato sapore fiabesco, che interpreta bene l'umanità semplice e sofferta di Meloni. Anche la poesia *Sotto il tuo logoro mantello,* del Carrieri stesso ha un'intonazione popolaresca nella musicalità scandita del verso.

Il quaderno, ricco di belle riproduzioni, alcune a colori, realizzate con assoluto rispetto dei valori cromatici, di disegni, fra cui un forte legno inciso, stampato in bella carta con la più grande perfezione tecnica, dimostra un raro gusto editoriale e grafico che rende vieppiù preziosa la prima pubblicazione di questa mirabile collana.

EN. MAS.

Biennale XXV

"Illiste", giugno 1950

NICOLA CIARLETTA

LA PARTECIPAZIONE ITALIANA

L'intento di dare un quadro sia pur sommario del nostro padiglione è pregiudicato dal carattere generalmente retrospettivo della Biennale. Tale carattere non denuncia un criterio da professori, come si potrebbe credere, né tanto meno un gusto da collezionisti, o una sciovinistica passione (alludo alla Francia) atta a sottolineare la prestigiosa dittatura artistica di un paese sugli altri. È invece assai pregnante in quest'epoca di incertezze per la condotta e la vita stessa delle arti.

Quattro retrospettive, i *Fauves*, i Cubisti, i Futuristi e il movimento tedesco del "Cavaliere azzurro", gravano sul giudizio che concerne i nostri coetanei. Si ha quasi l'impressione che i trent'anni intercorsi fra le due guerre siano valsi unicamente a maturare la constatazione che tutto era stato già fatto. Vibrazione cromatica, scomposizione formale, deformazione illustrativa, documentazione della crisi: tutto, fin dall'altra guerra.

E vogliamo anche riconoscere alla Francia il peculiare diritto alla maternità della pittura moderna. È doveroso tuttavia avvertire, dato quello che sia pure oscuramente oggi ci aspettiamo dall'arte, che proprio qui, in simile maternità, è il suo limite.

Non c'è dubbio che la Francia, dall'impressionismo in giù, abbia scoperto il linguaggio figurativo di una società nuova, assai diversa da quella di TIZIANO o di MICHELANGELO. Ma tale linguaggio comincia a esaurirsi già all'inizio dell'altra guerra. Per la semplice ragione che proprio la società, che esso ambiva ad esprimere, andava fin da allora esaurendosi.

Comunque, nonostante l'incrinarsi della società, la pittura francese continuò gloriosamente a prosperare. Ma ciò ebbe solo un prestigio culturale, incidendo sempre più chiaramente il carattere evasivo dell'estetica borghese.

Scoperte formali s'erano susseguite a scoperte formali. Con TOULOUSE-LAUTREC la Francia aveva sperimentato perfino l'utilizzazione della stampa nelle arti figurative. Il manifesto rimaneva pur sempre un ponderoso innovamento nella storia della pittura. I *Fauves* abolivano il diaframma tra disegno e pittura, come i cugini letterati avevano abolito quello fra prosa e poesia. Nell'ambito culturale di una pacifica evasione formale si poteva, attraverso il cubismo, arrivare anche all'astrazione completa. E buona parte dell'astrattismo contemporaneo, anche da noi, è tuttora un simile vaniloquio consumato negli ozi infruttuosi della coscienza individuale.

L'aspetto evasivo di questa arte, fondata su un'individualistica contemplazione delle forme e disgiunta dalle istanze comuni di una società in ebollizione, fa sì che ci aspetti sempre, non un artista, ma un campione, un inno-

vatore che inventi magari una pittura di ritagli ma che faccia ciò che non è stato mai fatto fin allora. Un'estetica elusiva della vita pubblica e sociale esige la personalità, diciamo pure il personaggio.

E per intenderci, di questi personaggi l'ultimo è PICASSO. L'arte del quale, malgrado le geniali conquiste formali e persino certe inquiete voglie primitive, non può dare più niente agli uomini d'oggi, restando tuttavia il robusto epilogo di un'arte che attende oramai il suo museo.

I Futuristi e il Cavaliere azzurro

Se la Francia, coi cubisti, ha continuato tranquillamente a svolgere il suo programma rinascimentale intorno al gusto e alla cultura delle arti figurative, nei Futuristi e nel caotico movimento del "Cavaliere azzurro", le cui nascite furono di poco posteriori al cubismo, c'è un preludio di guerra. In realtà nelle opere di Umberto BOCCIONI e di Franz MARC, l'uno più incline all'ottimismo sistematico l'altro pessimista, c'è assai più che un'evoluzione di gusto; una volontà accanita di scomporre l'immagine per afferrarne gli elementi ultrapittorici d'un'anima collettiva, morde sia le fredde superfici di BOCCIONI che i colori copiativi di MARC. In entrambi è una pittura sgradevole: nell'uno l'arido retaggio dei divisionisti, nell'altro una sfacciataggine da manifesto. Ma ambedue hanno un programma vasto. BOCCIONI, tentando di fermare oggettivamente la dinamica della vita moderna, esce dai limiti soggettivi della contemplazione; più sensibile ai contenuti, che vede sorgere minacciosi e fratricidi, MARC si erge a profeta e con la sua *Tigre* colossale pronuncia il suo disperato messaggio sui tempi futuri.

Nelle retrospettive storiche dell'Italia e della Germania sono dunque palesi, fin dal 1912, gli elementi d'una crisi che corrode segretamente quella società della quale la Francia andava scoprendo e raffinando il gusto e la cultura.

L'esito della guerra del '15 scinde i destini. Nella Germania, che perde la guerra, la pittura si divide tra un'illustrazione apocalittica (séguito del pessimismo di MARC e sviluppo dell'espressionismo) e un'evasione astrattista (KANDINSKY e KLEE). E da noi che vincemmo la guerra, da un lato il futurismo, sceverato nel suo rettorico ottimismo, viene utilizzato quale mordente del vitalismo imperiale; dall'altro, com'era accaduto fin dai tempi della Controriforma, il docile sogno degli artisti si restringe tra i confini legittimi della privata quiete, nella quale altro non resta che perpetuare la lezione formalistica dei francesi.

Personalità e tendenze

In questo lasso di tempo corso tra il '20 e il '50, si distinsero, o comparvero, o maturarono, i nostri pittori presenti alla XXV Biennale. E noi assistiamo a un fenomeno caratteristico, che riduce sempre più il prestigio della personalità per guadagnarlo ai programmi degli orientamenti comuni e delle tendenze. Sembra che oggi un pittore che operi fuori di una determinata tendenza comune ad altri, sia meno pittore o sia fuori del tempo.

Questo fatto è sintomatico. Più dell'apparizione, spesso casuale, della *personalità*, quello che si chiede oggi è un orientamento comune. Per questo c'interessò la Biennale del '48, dandoci persino l'illusione che il padiglione

italiano sprigionasse una vitalità straordinaria. Infatti quelle infilate di saloni più o meno astrattisti stupirono non foss'altro per il numero, che ne moltiplicava gioiosamente la policromia. Trionfo dell'astrattismo? No, quello era solamente il segno di uno slancio collettivo della nostra pittura.

Quanto alle personalità come tali, i loro connotati possono talora anche essere cambiati; e le loro opere possono ancora allettarci. Ma i loro mutamenti restano nell'ambito formale di individuali esperienze; tant'è che il travaglio che esse ci comunicano non ci rivela più nulla. E tale inerzia è dovuta o al fatto che le loro rivelazioni odierne non varcano il grado raggiunto nell'altra guerra, anzi in alcuni casi ne indietreggiano (TOSI, CARRÀ), o al fatto che per virtù della distanza visiva ci appaiono assorbite da rivelazioni già offerteci da altri in periodi precedenti, o perché infine la loro voce ci è sempre più inaccessibile, essendo rimasta isolata vuoi dalla società che dal tessuto espressivo di questi ultimi trent'anni.

Qui torna ad ogni modo opportuno distinguere, delle varie personalità ormai note presenti in questa Biennale, tra coloro che operavano già prima dell'altra guerra, coloro che hanno vissuto a Parigi o ne hanno comunque subìto l'influsso in modo diretto, e quelli infine che né hanno operato prima dell'altra guerra né hanno mai risieduto stabilmente a Parigi. I primi, avendo preso parte alacre al movimento della pittura europea, s'erano conquistata una loro precisa personalità prima del '15; i secondi se la fecero a Parigi, avendo agio sia di aggiornarsi con la pittura europea che di trovare nelle proprie capacità un'originale vena nativa; e gli altri, condannati a crescere ed operare nella provincia autarchica del nostro paese, potendo a mala pena gettare un occhio su qualche rivista d'oltralpe, si crearono spesso anche una bella personalità, ma con un ritardo incredibile in confronto alla pittura europea. O se un simile ritardo non è constatabile, ciò dipese dal fatto che, insensibili alla pittura europea, continuarono ad operare nel chiuso di un isolamento provinciale.

Tra i primi spiccano, non occorre dirlo, CARRÀ e SEVERINI, più nudrito quello, sebbene inviluppato sempre nella grana opaca della sua tavolozza lombarda, più snello questo e sensibile agli aggiornamenti della pittura franco-europea; ma spicca pure in particolar modo, e forse non lo avevamo guardato con la dovuta attenzione per l'innanzi, Roberto MELLI, presente anche con le sue sculture del '13 che s'apparentano strettamente con la ritrattistica cubista di PICASSO.

Tra i parigini, DE PISIS, CAMPIGLI e MAGNELLI: solerte il primo, con due ritratti efficacissimi; meno scabro e arcaico del solito il secondo, ma sempre agile compositore (vedi le *Donne al telaio*); e compiaciuto prigioniero il terzo dei suoi spazi cromatici, nei quali confessiamo di aver trovato assai meno di quanto ci aspettavamo. A costoro credo si debbano aggiungere anche MENZIO e PAULUCCI, roteanti tutto sommato nell'orbita di BRAQUE e MATISSE; e da ultimo TAMBURI che ha lasciato gli ori delle vedute romane per penetrare nei grigi della Senna.

La generazione nata dal '900 in poi, o che non ha avuto contatti diretti o soltanto durevoli con Parigi, è la più numerosa. MACCARI, attento all'illustrazione tedesca; PIRANDELLO, espressionista *sui generis* innestato in una tavolozza napoletana; ROSAI, che ha perduto quel senso di nube chiusa che era il pregio della sua pittura e s'è come sfiocchettato; BARTOLINI con la sua eclettica voce da artista rinascimentale; MONACHESI col suo bel talento istintivo.

Né si possono tacere due artisti, la cui voce è andata sempre più staccandosi dal concerto della pittura europea: SEMEGHINI e GUIDI, con le loro scuole più o meno numerose o fedelissime. Un cenno infine ai morandisti (MELECCHI, TROMBADOR ecc.), che contaminandosi talora con una tardiva lezione francese, giungono sino agli estremi d'un visionarismo quasi onirico (SCIALOIA, SADUN ecc.).

E tra costoro, insinuati come aghi che fanno sentire la punta, e appartati tuttavia come monaci, gli isolati (DONGHI, USELLINI, FRANCALANCIA, ZIVERI, CREMONA, SCILTIAN, IL BARBIERE D'ISCHIA e ROSINA VIVA). Ché anzi, a guardar l'opera di costoro, può darsi che l'animo distratto dalla bisogna si sollevi, perpetuando tuttavia quell'esilio dal nostro tempo che è l'angoscioso approdo di questa venticinquesima Biennale.

Astrattisti e realisti

Gli astrattisti, che due anni fa sembravano tenere il campo della Biennale, si sono generalmente infiacchiti, benché si sia loro aggiunta qualche reclusa ritardataria (SPAZZAPAN che torna al suo futurismo romantico, CAPOGROSSI incline a una metodica barbarie, SAVELLI irretito tra le spine di un allucinante *ipersenso*). Qualcuno è uscito dalle file ed è tornato alla figura attraverso il cubismo (PIZZINATO), altri, che vi aveva girato intorno senza peraltro mai entrarvi, è tornato al suo espressionismo congeniale (GUTTUSO), altri vi si dibatte tuttora angosciosamente (MORLOTTI), altri se ne libera a stento (BIROLLI), altri invece vi si caccia più dentro (SANTOMASO, CORPORA, BORDONI); c'è chi vi ha trovato la sua quiete (MORENI, CORSI), chi la sua inquietudine sistematica (VEDOVA, TURCATO), e chi, avendolo già sperimentato in altri tempi, vi ritorna come un pionere disarcionato (PRAMPOLINI).

Che l'astrattismo rappresenti l'estrema delusione in un'arte che ormai ha chiuso il suo ciclo, è uno dei segni palesi della Biennale di quest'anno. Però sono molti ancora i dubbi e gl'indugi. Uscirne per tornare al paesaggio *fauve* o alla natura morta morandiana, non è possibile, « pare inutile giuoco », per dirla col poeta, almeno altrettanto inutile quanto fu all'origine « mutare in nulla lo spazio ».

In fin dei conti non si tratta di uscire dall'astrattismo, ma da tutta una tradizione pittorica che non ci riguarda più. Sulla parete di un'altra sala anche CASSINARI, con le sue cinque tele dove un ricco talento pittorico, forse persino eccessivo, si màcera in un miscuglio di forme cozzanti, ci mostra questa insoddisfazione e un'indubbia arsura di ribellione. Diversamente dalla Francia, in cui l'astrattismo di MANESSIER è l'obbediente linguaggio di un fragile misticismo, in Italia, a parte pochi e pacifici esercizi di decorazione, la pittura astratta è per lo più un'inquieta rivolta contro forme sorpassate.

Ma non basta volgersi contro le forme. Quelle forme sorpassate rappresentano altresì il cerchio di una società che ha spremuto tutto il suo succo.

Di ciò si mostrano avvertiti alcuni pittori che, usciti variamente dalle tendenze della pittura contemporanea, si sono dati con furia a rappresentare quegli episodi e avvenimenti della vita odierna che recano un impulso di rivolta contro l'attuale società. Ed è sintomatico come questo rifarsi direttamente ai contenuti della società, con intenti di pura e semplice rappresentazione, porti dinanzi alle grandi proporzioni questi pittori abituati fino ad oggi a ridurre

sempre più le dimensioni delle loro tele. Quest'ingrandimento improvviso sembra preludere all'affresco e alla parete dipinta. Per esaltare il grido rivoluzionario non valgono più i canoni di un'estetica raffinatrice di forme e distillatrice di toni. Solo la grandezza smisurata e il gesto prepotente potrà rendere al vivo ciò che preme far conoscere agli indifferenti, ai mansueti, ai sordi e a quanti si chiudano dinanzi alla verità che grida disperatamente da tutte le distese della terra.

Ma il limite di questo atteggiamento nuovo della nostra pittura sta nel non attenersi fedelmente alle grandi proporzioni. Spesso questi quadroni sono piccole tele ingrandite. Guarda per esempio GUTTUSO, che infatti è preferibile nel piccolo *Spaccapietre* anziché nel grosso quadro dell'*Occupazione delle terre*, e MAFAI, tuttora più suggestivo nelle nature morte che nell'episodio di grande respiro, e TRECCANI, i disegni del quale appaiono evidentemente ingigantiti oltre le loro dimensioni connaturali; per non parlare del quadro *Legittima difesa* di MUCCHI, che pare un quadretto di genere.

Solo ZIGAINA, a mio avviso, si attiene alle proporzioni naturali dei suoi dipinti, la foga disegnativa dei quali è così prepotente e sincera da suscitare oltre le dimensioni esatte anche un'adeguata coloritura. E a lui, che tutto sommato mi sembra il più vivo del nuovo gruppo, va aggiunto, quale *bianconerista*, VESPIGNANI, il disegno del quale, benché ancora indugiante nel compiaciuto grumo del suo tessuto, mi pare davvero uno dei modi più schietti per avvicinare dappresso l'ostinata miseria della società moderna.

Secondo il mio parere, manca ancora un palmo perché questa nuova pittura rappresenti veramente la scossa risanatrice di un'arte che altrimenti morrà per consunzione. Per ora è ancora troppo cristallizzata nei suoi propositi; perciò le sue figure sono spesso immobili automi deformi, e le composizioni infecondi cortei. Ma quando uscirà dalle vecchie maniere che tuttora la imbavagliano, e quanto più sarà divenuta solidale e collettiva, tale da ascoltare nello stesso modo ingenuo e urgente dei più i bisogni comuni della nuova società, allora intere pareti dipinte potranno trasmettere ai posteri la umana sete di questo travagliatissimo tempo.

Vedi per questo saggio le tavole VII (BARTOLINI), IX (BIROLLI, DE PISIS), XII (BOCCIONI), XXII (GUTTUSO), XXV (MARC), XXVII (MAGNELLI), XXX (SEVERINI), XXXI (SALVADORI), XXXII (SALVATORE), XXXIII (SEMEGHINI), XXXIV (SCIALOIA), XXXVI (VIANI), XXXVII (VESPIGNANI), XXXVIII (VIVIANI)

UMBRO APOLLONIO

LA PARTECIPAZIONE STRANIERA

L'arte straniera alla XXV Biennale offre alla nostra attenzione fatti ed episodi il cui interesse spesso supera le inclinazioni e gli orientamenti estetici più comuni e diffusi. Non è facile impresa riassumere in una breve recensione il gran numero di espressioni che l'esposizione raccoglie, né tanto meno sottoporle a un adeguato vaglio critico. Alcune rappresentanze rimangono costrette sul piano nazionale e la qualità è troppo modesta per poter spingersi sul piano universale; restano fatti locali, espressioni di costume, ricerche di uno zelo artistico che ancora non riesce a levarsi oltre un fare generico. Taluni fatti sono già noti a sufficienza per dirne diffusamente, anche se procurano piacere e rinnovano meraviglia, mentre altri costituiscono una novità sulla quale conviene meditare.

La pittura messicana.

Ed è bene dire subito che la maggiore sorpresa di questa esposizione va registrata nella pittura messicana, fino ad oggi quasi del tutto ignota in Europa e la quale presenta caratteri tipici, fondati sì su una tradizione indigena, ma tali da raggiungere, soprattutto con Rufino Tamayo, un livello artistico eccezionale. Nel Messico ci troviamo di fronte a un'arte affatto particolare, di tradizione ancora recente (la si fa risalire all'epoca della rivoluzione del 1910) e non priva quindi di formulazioni anche rozze e incerte, la quale tuttavia ha saputo conquistarsi in breve un accento che la distingue. Clemente Orozco, morto sulla fine del 1949, Diego Rivera e Alfaro Siqueiros sono i rappresentanti più entusiasti e vigorosi di questa origine della pittura messicana moderna. Il loro orientamento è essenzialmente realista e funzionale: tutti e tre infatti hanno decorato migliaia di metri quadrati di pareti in diversi edifici pubblici e privati. Un sentimento anche orgoglioso della conquistata indipendenza nazionale ha provocato in loro uno spirito che talora si riduce a forme rettoriche e la cui eloquenza ha spesso atteggiamenti eccessivi. Tipica di simile vizio mi pare la pittura di Rivera, la quale con singolare capacità decorativa ha gremito pareti e pareti di composizioni in cui sono rappresentati temi sociali, politici e indigeni con un virtuosismo spericolato e ricco di effetti. Ma la pittura di Rivera rimane per l'appunto limitata su un piano di sintassi decorativa e illustrativa, compromessa da simboli e significati extrartistici, senza raggiungere una realtà formale efficiente. Anche la pittura di Orozco peraltro risulta in ultima analisi piuttosto un fatto critico che un fatto estetico: anch'egli mantiene la pittura legata a fatti illustrativi e celebratici, ma alcune volte la foga irruente del suo fare si consegna in formulazioni dove la forma e il colore, riuniti in tensione drammatica, si levano da ogni maniera anedottica per fondersi in un furore espressionistico. Siqueiros dal canto suo continua questa dimensione monumentale con un accrescimento plastico che dà evidenza al volume, coordinato sull'inquietudine di un colore denso e vibrante. Se Rivera rimane prigioniero dei contenuti, Orozco e Siqueiros conferiscono a questi contenuti locali un'espressione formale più precisa: certe sintesi di Orozco superano di gran lunga i tentativi di riduzione formale che Rivera aveva perseguiti, ed egli appare perciò artista più completo e profondo. Persino l'uso di nuovi materiali pittorici, per cui all'olio si sostituisce la pirossilina ed alla tela la masonite, gli consente effetti stilistici particolari. Siqueiros, su questo piano, è un tecnico di grande abilità e impiega la pirossilina, il duco, la vinelite con capacità in vero sorprendenti e in modo da concludere un'intensità di rappresentazione dove il *grandioso*, quel certo gigantismo michelangiolesco della costruzione imponente e pletorica che la pittura messicana mostra di perseguire, resta quasi annullato dalla produttività della tecnica. Eppure in questi tre pittori, di cui Orozco mi pare il maggiore, si avverte ancora un limite locale, come una voce che non può essere facilmente intesa fuori dal clima in cui è nata, e la cui gloria si fissa in una storia indigena.

A ben diversi esiti giunge invece la pittura di Rufino Tamayo, che io non esito a porre tra gli artisti maggiori della storia dell'arte moderna di tutto il mondo. Che in lui sia penetrata un po' della cultura europea mi pare indubbio, ma essa non ha fatto che alimentare una radice già forte e già piantata in un terreno libero. Rivera e Sequeiros hanno soggiornato e studiato in Europa (Francia, Spagna, Italia ecc.), ma sono stati impressionati piuttosto dai caratteri più esterni e appariscenti di questa cultura che averne penetrato l'insegnamento più intimo: un certo generico classicismo rinascimentale, un manierismo monumentale, un entusiasmo compositivo. Tamayo invece si inserisce e quasi aderisce con mirabile coesione a tutta la cultura più autentica e più resistente che oggi abbiamo, pur senza rinunciare alla sua origine, ai suggerimenti che la civiltà in cui è nato e cui ha partecipato gli forniva in larga misura. Quel fondo umano così pressante che caratterizza la pittura messicana, e che nei suoi momenti minori diventa descrizione simbolica di critica sociale e politica, raggiunge con Tamayo una qualità artistica eccezionale. Io penso che i *Musici addormentati* siano uno dei quadri più alti e mirabili che siano stati dipinti nel nostro secolo. Si potrà sempre ritrovare nell'arte di Tamayo i legami con espressioni formali dell'epoca e persino con Picasso, ma questi non hanno più alcun peso: tutto viene fuso in uno spettacolo di poesia, dove lo stile è raggiunto per via diretta e consenziente. Le « idee », che tanto peso hanno in altri pittori messicani e che tanto gravano sulla loro pittura, più non emergono in Tamayo con evidenza brutale e distruttrice, sibbene nell'ordine rigoroso di una pittura estremamente sensibile e dotata si dissolvono in una sostanza di poesia compatta e commossa. Nulla confonde queste tele oppure ne altera la qualità lirica: nessuna disperazione e nessun accanimento, soltanto un sentimento di poesia umana che parla con voce pura e nuova. Ed a questo accorato sentimento, depurato ormai d'ogni quotidiana fisicità, possiamo affidarci come a un autentico sollievo, come a un'espressione patetica e necessaria di quella immutabile poesia che in tutti i tempi ci ha sempre fermato e stupefatto nel nostro faticoso cammino terreno.

Gli altri padiglioni.

Se ci facciamo ora a intraprendere una visita agli altri padiglioni stranieri, altri argomenti avremmo da svolgere su cui diffonderci. Potremmo segnalare sottigliezze imitative, simulazioni modernistiche, persistenze accademiche, trapassi strumentali: tutti indici di inefficienza espressiva. Ma preferiamo di tutto questo lasciare appena alcuni accenni nel percorso di questa breve cronaca.

Nel Palazzo centrale incontriamo due artiste irlandesi, Norah McGuinness e Nano Reid; la prima rivolta a concludere pittoricamente il fascino degli aspetti cittadini con tonalità piuttosto vibranti e suggestive, la seconda interessata per una sorte di audace espressionismo che non manca di qualche risoluzione persuasiva.

Lo Stato d'Israel presenta una collettiva che attraverso le pitture di Coen, Fein, Frenkel, Levanon, Lubin, Rubin e Shemi, documenta il tentativo di raggiungere anche nell'arte una solidità indipendente e adeguata, per ora limitata a espressioni piuttosto generiche.

Degli artisti del Sud Africa qui presentati si può dire che hanno assorbito gli elementi della cultura europea senza ricavarne proprio una voce propria, ma toccando, come Irma Stern, Maud Summer o Lippy Lipshitz, accenti genuini e tali da far supporre una ricchezza di doti capaci di più puri e più originali risultati.

Tuttavia, ove non si voglia dilungarsi in una esposizione minuta di tutti i fatti presentati, conviene soffermarsi su quelle espressioni artistiche che più ci hanno colpito. Perciò direi che questa volta non presentano un interesse più che documentario le rappresentanze del Portogallo (di cui ci ha maggiormente interessato Carlo Botelho), l'Egitto, la Danimarca (in cui Edvard Weie appare fortemente influenzato dalla rapidità cromatica di Matisse, Sondergard indirizzato verso un'accentuazione espressionistica ricavata per qualche verso dall'esempio di Munch, Nellemose sospinto verso una plastica piuttosto accademica), la Grecia (dove forse l'artista migliore è Bousianis), l'Olanda (dove ricordo Sluijters e Pike Koch), la Jugoslavia (che presenta con Lubarda un pittore di schietta impostazione), la Spagna (che, patria di Gris, Picasso, Mirò e Dalì, ha preferito offrire una documentazione di quell'arte che a questi maestri contrasta con orientamenti piuttosto scolastici), la Svizzera (in cui Pellegrini congiunge nel suo intimismo caratteri espressionistici e decorativi e Sutter afferma un senso statuario neoclassico).

Più a lungo abbiamo sostato nel padiglione francese. A parte Matisse e Bonnard, sui quali altri dicono in questo fascicolo, la pittura di Utrillo ci ha trattenuto con la sua modulazione commossa, con il suo sentimento vivo tutto risolto in termini pittorici liberi e autentici, con lo spiegamento di uno spazio luminoso, lungo e fondo, prospettico, ottenuto con mezzi poverissimi e di estrema semplicità. Veramente sorprende come Utrillo crei tanta meraviglia mediante una schiettezza di procedimento così naturale ed elementare. E quando se ne conosca la vita, disgraziata e viziosa e tragica, tanto più commuove la sua pittura così diretta e così naturale, di una qualità tanto viva e tanto lirica. Allora più difficile riesce di consentire con la disciplina paziente di Gromaire oppure con il naturalismo aggraziato di Caillard, mentre maggiormente ci attrae il rigore di Manessier, in cui il fattore cromatico ben

Il testo continua dopo le tavole fuori testo XXXII-XXXIX

sostiene un'affermazione costruttiva. Lorjou, per contro, ci appare nelle sue grandi composizioni in possesso di doti eccellenti: egli è per molti lati la rivelazione del padiglione francese proprio per l'irruenza pittorica con cui svolge il suo quadro e per la consistenza figurativa con cui ne sostiene l'impianto. La struttura ampia e vigorosa si sorregge su un impiego naturale del colore, deciso e scrupoloso nella sua sensualistica declinazione. Ma un'altra personalità spicca, ed è quella dello scultore Adam, le cui incisioni formano uno degli esempi più avvincenti e mirabili di tutta l'esposizione, non meno che le sculture un impegno plastico tra i più attuali ed efficienti della modernità.

La Germania, accanto alla mostra del *Blaue Reiter* ed alla retrospettiva di Barlach, ha portato opere di Max Beckmann, Emil Nolde, Carl Hofer e Schmidt-Rottluff, tutti artisti che il nazismo escluse come « degenerati ». In Beckmann un orientamento critico assume caratteri espressionistici piuttosto disciplinati che risentiti, sopra tutto se paragonati a quelli di Nolde che sono eccitati da impulsi meno controllati. Il ritmo che Beckmann persegue mediante una articolazione acuta di disegno ben rilevato e che sorregge su un impasto denso di colore, in Nolde e, in misura più calma, in Schmidt-Rottluff assume aspetti più convulsi. Hofer viceversa sfrutta un'armonia d'atmosfera più grave, dalle illuminazioni diffuse che brillano qua e là su acccenti di colore vivo. A fianco, poi, delle visioni sciolte e fantastiche, quasi un sogno colto sulla realtà naturale di Peiffer-Watenphul, le opere di Gilles, Nay, Fietz, Winter e Meistermann documentano che l'indirizzo astrattista trova in Germania fedeli e non indegni seguaci.

Da tutta la numerosa partecipazione austriaca, un po' troppo folta di nomi, si leva la pittura di Boeckl, che volge al drammatico cupo una vigoria pittorica costretta entro modulazioni ridotte ma raffinate, e si levano poi le incisioni di Kubin, in cui l'accentuazione simbolistica trova una grafia energica, adeguata al carattere visionario dei motivi.

Matthew Smith, di cui la Gran Bretagna ha ordinato un'ampia personale, appare una sorta di *fauve* violento e generico. Un'audacia senza controllo esalta il colore verso trame vivide, non sempre conclusive, spesso aspre. La sua produzione contrasta in modo singolare con la austera serenità di Constable e con la squisita raffinatezza della scultrice Hepworth. Fanno veramente uno strano effetto questi quadri di Smith a fianco delle loro opere: sono come un grido lacerante un'atmosfera di meditazione.

Molto importante mi pare la personale di John Marin, ricca di improvvisazioni felici e convinta delle sue esplorazioni emotive. Marin, tuttavia, si affida un po' troppo all'istinto, all'azione dell'intelligenza, e perciò a volte nel suo quadro si vede soltanto l'abilità di una mano sicura ed elegante. Le abbreviature, quasi stenografiche, con cui desta sulla tela una sensibilità ritmica molto vivace compongono un insieme che non finisce nell'arabesco, ma in un impulso pieno di reazioni incalzanti e avventurose. Accolse, durante il suo soggiorno parigino, qualche traccia *fauve*, e se ne hanno le prove anche in questa mostra, ma poi il suo lavoro si fondò sulla meraviglia dell'ingannevole empirismo piuttorico, come a conciliare sparsi ritmi lineari e volanti foglie di colore.

Tralasciando di annotare i pittori belgi che fanno stimabile contorno alla stupenda retrospettiva di Ensor: Brusselmans, Delvaux, De Smet, Permeke,

Tytgat, Van Den Berghe, anche perché piuttosto noti, dato che si videro più volte alla Biennale, gioverà fermare ancora la nostra attenzione sulle opere presentate dalla Svezia. I disegni di Josephson e di Hill rispecchiano elementi primitivistici e visionari insieme, ma anche una educazione grafica distinta ed energica. Alle raffinatezze spesso ornamentali di Josephson (ma è giusto vedervi alcuni anticipi lineari del disegno picassiano) fa riscontro lo svolgimento capzioso di Hill, che si affida alle rievocazioni più suggestive del sogno. La pittura di Erixson ha una rude energia cromatica, impetuosa ed espressiva e non molto lontane da un atteggiamento artistico analogo sono le sculture di Hijorth. Espressioni tutte che trovano la loro giustificazione storica in una operosità volta a celebrare gli aspetti della vita locale mediante la facoltà personale di darvi una interpretazione anche stilistica.

Degli artisti brasiliani, che si presentano per la prima volta in Italia, Candido Portinari è il meglio dotato: le sue figure desolate e le sue composizioni tragiche hanno un antecedente psicologico, ma questa umanità si fissa in uno schema figurativo di grande efficacia, e tale da recare in sé caratteri originali. Cicero Dias al paragone appare troppo legato ormai a un fare europeo, mentre Flavio De Carvalho oppure Emiliano Di Cavalcanti sono meglio riconoscibili come rappresentanti di una pittura brasiliana, libera cioè da influssi estranei a una tradizione che si va formando nel loro paese e che già dimostra personalità di ottimo rilievo.

Arte europea ed extraeuropea trovano così in questa XXV Biennale una documentazione quanto mai varia, e duole soltanto che da questo confronto così utile e appassionante manchino molte nazioni che un tempo avevano consuetudine di essere presenti: una zona europea ben definita quest'anno non ha risposto all'invito. Anche così tuttavia il panorama internazionale dell'arte offre molti argomenti e molte informazioni istruttive.

Vedi per questo saggio le tavole VIII (Beckmann), XVII (De Carvalho), XXII (Utrillo), XXIII (Hofer), XXV (Macke), XXXVIII (Villon)

Biennale. XXV

NUMERO SPECIALE
PER LA XXV BIENNALE

mensile - prezzo Lire 45
abbonamento annuo Lire 500
estero il doppio

az arte d'oggi

8

anno II n. 5 - giugno-luglio 1950 - milano, via c. poerio, 3 - c/c postale n. 3/25336 spediz. in abbon. post. - III gruppo

XXV BIENNALE DI VENEZIA

L'importanza di questa Biennale è legata alla continuazione del programma storico-culturale iniziato nel 1948 con le mostre dell'Impressionismo e del Postimpressionismo per raggiungere rapidamente quell'aggiornamento che la limitata visione critica delle Biennali precedenti trascurarono. Fauvismo, Cubismo, Futurismo, « Cavaliere azzurro » e alcune importanti mostre retrospettive e personali, rappresentano il conseguimento delle ultime tappe di allineamento. A fianco di questo programma storico, è il panorama dell'arte contemporanea di 21 nazioni, oltre all'Italia, che presenta le più disparate tendenze, dal realismo analitico di Delvaux al convulso astrattismo di Pollock.

Il padiglione italiano, pur presentandosi più selezionato dell'edizione scorsa, non possiede ancora quell'organicità che permetta una pronta e chiara valutazione della situazione artistica italiana. Troppe opere in confronto del ristretto interesse che possono suscitare, danno la conferma di come l'Italia potrebbe figurare meglio se la sua partecipazione avvenisse solo attraverso movimenti significativi che esprimano le correnti in atto, e con almeno tre opere per ogni artista isolato. Anche il sistema della rotazione gioverebbe non poco per evitare le ormai troppo noiose ripetizioni di nomi che spesso fondano la loro caratteristica solo in un lungo stato di servizio. Lo spirito di tali criteri potrebbe infine riuscire utile anche nelle premiazioni che la nutrita giuria internazionale delibera, sempre unanimemente concorde, per riconoscere determinati valori.

Dopo una visione panoramica alle varie tendenze estetiche presentate da questa imponente rassegna, se una crisi si avverte essa è rintracciabile in quella somma di formalismi che indifferentemente coinvolgono le correnti figurative come quelle astratte. Per i più, l'avventura artistica si risolve infatti in una monotona e manierata espressione che arginando il linguaggio interiore traduce solo superficiali prospettive.

La XXV Biennale ha inizio con le mostre dei fauves, *dei* cubisti *e dei* futuristi. *Segue in ordine di importanza la mostra del "Cavaliere azzurro" e la grande retrospettiva di Kandinsky. Dopo il padiglione italiano e la mostra degli "Scultori d'oggi" la rassegna si chiude con i padiglioni stranieri.*

FAUVISMO

Discendenti dei postimpressionisti, i Fauves (selvaggi) il cui battesimo ebbe luogo al Salone d'Autunno a Parigi nel 1905, contribuirono allo sviluppo della espressione pittorica propugnando coraggiosamente la qualità del colore e della forma anzichè il tradizionale concetto della piatta riproduzione della visione naturalistica. L'istinto del colore infranse così il dogma secolare dell'imitazione e se qualche anno dopo il cubismo soffocò questa ondata di schietta vita, la sferzata dei Fauves sta ancora oggi a dimostrare di quale aria deve vivere la pittura.

Opere condotte d'istinto, con una forza ed un bisogno interiore di esprimersi che riescono a trovar sfogo nella colorazione più accesa e nel ripiegamento della forma alle esigenze della espressione cromatica.

In questa mostra sono presenti: Braque, Derain, Van Dongen, Dufy, Friesz, Manguin, Marquet, Matisse, Vlaminck, Valtat con opere che a noi si presentano non come urli sprezzanti di belve impazzite, ma come genuini accordi di fresche voci che dalla nota limpida del colore trovano la loro espressione poetica per comporre nuove sensazioni.

I due nomi più importanti, Matisse e Braque, posti qui a confronto dimostrano come il secondo, prediligendo « la regola che corregge l'emozione » esprima meglio la propria personalità nella vicina sala dei cubisti.

Con la pittura raffinata e vibrante di Matisse si nota quella sensuale di Van Dongen e ancor più, per l'irruenza della vivacità coloristica, quella fiammeggiante di Vlaminck, Marquet, Derain e Dufy che con una spregiudicata tecnica impressionista e divisionista bloccano il più acceso contrasto di colori.

CUBISMO

Dalla lirica festosità dei Fauves, entriamo nell'austerità cubista. Mentre i primi conseguivano la più sfrenata intensità cromatica, i secondi perseguivano la preminenza volumetrica della forma escludendo con una rigida disciplina tutto ciò che non ha niente a che vedere con la pittura.

Teoricamente siamo quindi alla creazione pura *del quadro; praticamente invece l'adagiamento alla visione della realtà risolve questi propositi in una specie di caos di oggetti scoperchiati, sezionati e frantumati dal quale è facile riconoscere i cadaveri di bicchieri e bottiglie, grappoli d'uva e mandolini.*

Il Cubismo insomma ricrea la visione naturalistica sotto una nuova prospettiva che non è più quella istintiva dei Fauves, ma diviene sostenuta da un rigore che tiene la pittura fra la realtà e l'invenzione.

Dalle varie definizioni di scientifico, fisico, analitico, orfico, ecc. che il Cubismo ebbe nel suo tumultuoso corso, sta la vitalità di questo movimento che per le influenze che doveva portare, e non solo nel campo degli sviluppi pittorici, è da considerarsi come il caposaldo dell'arte del nostro tempo.

Georges Braque, Juan Gris, Fernand Léger, Pablo Picasso e Michel Giorges-Michel rappresentano, con queste opere esposte, il movimento all'origine (anni 1907-14). Accomunate da un uguale rigore formale e coloristico, le scomposizioni di queste tele si risolvono in sfaccettature di toni grigio-marrone da penitenza dai quali occhieggiano i papiers collès *di Picasso e Juan Gris.*

Questa mostra, come si è detto, rappresenta la prima tappa del movimento. Il suo valore è quindi soprattutto simbolico perchè raggruppa le diverse personalità che contribuirono alla nascita del Cubismo senza tuttavia illustrarne gli sviluppi. Altresì omessi sono gli sviluppi dell'opera delle due figure principali, Picasso e Braque, per cui questa rassegna, pur fornendo una chiara intuizione del movimento, non ne presenta però i punti essenziali.

GIACOMO BALLA
Primavera

U. BOCCIONI - Stati d'animo (1911): Gli addii.

FUTURISMO

Storicamente il Futurismo rappresenta per l'Italia quello che il Cubismo rappresentò per la Francia: la rivalutazione dell'espressione artistica insabbiatasi — sopratutto da noi — nell'atmosfera sospettosa e infingarda del convenzionalismo eterogeneo. L'impostazione futurista è sopratutto antitradizionale e polemica e più che una nuova estetica, il primo Futurismo segnò una nuova concezione di vita più aderente all'evoluzione del progresso.

Stilisticamente il Futurismo concepisce l'oggetto come nucleo dal quale si irradiano le *linee-forza* che legano l'oggetto stesso all'ambiente « come nuova unità indivisibile » per esprimere il dinamismo, cioè la solidificazione dell'impressione del moto.

Mentre perciò il Cubismo trascrive staticamente la realtà dopo averla guardata da un determinato punto di vista prospettico, il Futurismo esprime la velocità interpretando la realtà secondo i moti dello stato d'animo. Tecnicamente le tele futuriste si presentano più approfondite e il ritmo della scomposizione formale, che ha punti di contatto con i cubisti, trova nella colorazione un lirismo che con Severini (« Danzatrice bleu », « Danzatrice al Monico ») raggiunge la punta massima. Boccioni, il più compreso ai dogmi futuristi, con l'audacia delle sue invenzioni svela la sottile, raffinata e armonica potenza della sua pittura che riassume magistralmente una personalità di primissimo ordine. Dalla « Città cresce » di un divisionismo di sapore surrealista, agli « Addii » della serie *Stati d'animo* (dove alcuni numeri, come già in Severini alcune scritte, feriscono la tela), a « Quelli che vanno », Boccioni da libero sfogo alla sua natura ardente per cantare la ripresa, dopo un secolo di sonno, dell'arte italiana.

Con Gino Severini e Umberto Boccioni, sono presenti gli altri tre firmatari del Manifesto lanciato nel 1910: Giacomo Balla, Carlo Carrà e Luigi Russolo. Balla è il più sintetico. A confronto dei suoi compagni, Balla riassume con taglio largo la composizione e giunge, come nella « Primavera » e più ancora nelle « Bandiere all'aria » della Patria » ad una rigorosa sintesi precorritrice delle più ardite espressioni dell'astrattismo d'oggi. Russolo è rappresentato da due tele: « La musica » e « Solidità della nebbia », mentre Carrà con « I funerali all'anarchico Galli » e « La Galleria di Milano » svolge, nella sua fugace appartenenza al Futurismo una pittura più vibrante del consueto per poi entrare, passando attraverso i corridoi delle trovate metafisiche e del realismo magico, in quello sfatto romanticismo nel quale scavò la sua... diciamo nicchia per non contraddire il Prof. Roberto Longhi. Di Carrà si scrisse una ventina d'anni fa, come anticipando un giudizio sulla XXV Biennale: « Quando egli esalta la propria opera, confessa la propria sconfitta ».

« IL CAVALIERE AZZURRO »
(Der Blaue Reiter)

Con il « Cavaliere azzurro » (nel padiglione della Germania) e l'opera di alcuni componenti dell'Espressionismo tedesco, si chiude il ciclo di mostre dedicate ai movimenti di valore storico. Fondato a Monaco nel 1911 *da Kandinsky e Marc, il Blaue Reiter ebbe ben presto l'adesione di Klee e Macke ai quali si unirono Alexey von Jawlensky, Alfred Kubin e Gabriella Münter. L'unione al gruppo era determinata non da una precisa concezione stilistica, quanto dal desiderio comune di diffondere, secondo l'espressione di ogni singola personalità, « la viva verità interiore che deve trovare espressione in una forma esterna ».*

Sorti contemporaneamente, il Cubismo, il Futurismo e il Cavaliere azzurro, hanno l'uguale significato di riscossa per ognuna delle tre nazioni che li ha generati, e questa coincidenza di date e di intenti, non fa che confermare come l'arte — posto un comune livello di progresso per ogni popolo — proceda parallelamente per allineamento intuitivo.

Kandinsky, Klee e Marc sono gli artisti che emersero. Nove tele di Kandinsky (che vedremo meglio alla sua retrospettiva) testimoniano la superba visione pittorica dalla quale la sottile spiritualità dell'artista ebbe modo di manifestarsi con una vigorosa orchestrazione di colori.

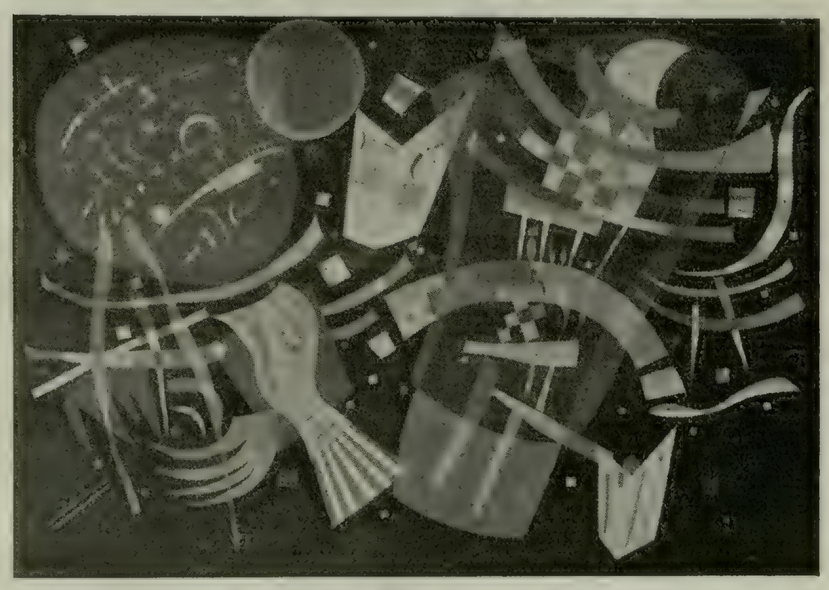
Di Paul Klee sono esposti disegni a penna e alcune piccole pitture che pur significative non permettono peraltro di mettere in equo risalto la statura di quest'altro maestro.

A confronto delle pitture di Kandinsky, tumultuose e a volte ieratiche, queste di Klee esprimono una visione più semplice seppur non meno profonda. Una colorazione più delicata, un disegno più sottile compongono queste opere di piccolo formato che non potrebbero avere altri titoli che: « Altalena », « Lo spauracchio », « Case con bandiere ».

Franz Marc è presente con i suoi soggetti prediletti: « Tigre », « Capriolo nel bosco », ecc. caratterizzati dalla violenta colorazione e dalle scomposizioni che stanno fra il Cubismo e il Futurismo. A fianco dei componenti il Blaue Reiter sono le opere del tipico Espressionismo, quello che per ragioni politiche fu esposto a Monaco nel 1937 *nella « mostra dell'arte degenerata ».*

Fenomeno di pretta marca germanica, l'Espressionismo ebbe diverse ramificazioni con altrettanti gruppi nell'orbita dei quali, o isolatamente, si svilupparono le distinte personalità che troviamo qui riunite per documentare l'estetica espressionista che come è noto sta nell'accentuazione spregiudicata di ogni valore espressivo a scapito di quello formale.

Dalle sculture di Ernst Barlach che ottiene dall'intaglio nel legno una intensa espressione figurativa del dolore, ai rudi e schematici dipinti di Max Beckmann in cui la figura umana è sottoposta ad una spietata analisi introspettiva, all'espressionismo di Carl Hofer che risente le esperienze postimpressioniste francesi, dalla pittura violenta a larghe zone di colore di Schmidt-Rottluff alle deformazioni di Emil Nolde, l'Espressionismo ci presenta il suo vigoroso volto, rare volte lirico, spesso tragico e scomposto, sempre ricco di significato e intensità.



KANDINSKY - Composizione N. 10 (1939).

W. KANDINSKY
1866 - 1944

Le fasi principali che segnano l'evoluzione e l'affermazione dell'arte di Kandinsky le troviamo in questa sua retrospettiva. Chi ancora pensa che l'arte astratta sia un colpo di testa dovuto all'avidità di facili sensazioni, o un insulso metodo privo di vitalità, troverà in questa mostra sufficiente materiale per ricredersi. E non solo. Essa riuscirà utile anche a quella schiera di pittori figurativi o astratti, che ritengono raggiunta l'arte pittorica con il solo equilibrio delle forme e dei colori.

Nessuna regola fissa circoscrive la pittura di Kandinsky. La risonanza psichica del colore e il contenuto interiore delle forme, considerate non freddi schemi, ma « una categoria di esseri viventi che agiscono e fanno sentire la loro influenza » sono i principî sui quali Kandinsky basa la sua opera. Opera guidata da una profonda conoscenza delle possibilità dei mezzi pittorici posti al servizio di quella *realtà interiore* che non diserta il mondo reale, ma ne esprime il vero volto in luogo della sua fugace e convenzionale esteriorità.

Alla base delle origini artistiche di Kandinsky è l'influenza dell'arte religiosa popolare russa dal X al XIV secolo, e sopratutto il folklore del suo paese che gli fa intuire la forza simbolica del colore nella sua completa autonomia. Già nelle sue tele figurative (« Paesaggio con torre », « Quadro con elefante », « Sulla spiaggia ») è palese l'istintivo sconfinamento dalla realtà naturalistica per ricercare « attraverso la potenza sovrumana del colore » la musicalità del sogno. Nel 1899 a Monaco, un suo quadro visto casualmente a rovescio, aggiunge alla sua intuizione una nuova conferma. Nel 1906 espone a Parigi i suoi quadri di schietto sapore Fauves e nel 1910, poco prima di fondare il gruppo del « Cavaliere azzurro » Kandinsky dipinge il primo quadro completamente non figurativo. E' l'« Acquarello astratto » che troviamo qui esposto e che segna una nuova svolta per l'arte.

Conquistata la totale libertà di fronte alla visione naturalistica, l'arte di Kandinsky va progressivamente subendo altre trasformazioni e dalle prime figurazioni drammatiche in cui la scioltezza della pennellata guida l'irruzione del colore (« Composizione N. 4 », 1911. « Macchia rossa N. 1 », « Accompagnamento nero »), passa ad una pittura in cui la disciplina geometrica fa da elemento ordinatore di quella foga lirica che permane tuttavia intatta anche se la composizione e i colori si fanno più essenziali e concisi (« Accento in rosa », « Su fondo bleu », « Evasione »). Verso il 1934 Kandinsky inizia il « periodo della grande sintesi ». Tutte le passate esperienze sono riassunte, e nuove inesauribili invenzioni fanno di ogni tela (« Trenta », « Ambiguità », « Composizione N. 10 ») motivo di nuove meravigliose scoperte. Kandinsky esclude così anche la monotonia della ripetizione formale e coloristica per svelare spontaneamente, attraverso la sintesi delle sensazioni pittoriche: « L'intuizione = l'anima ».

La possente opera teorica di Kandinsky, principalmente il « Du Spirituel dans l'art » — scritto nel 1910 per dimostrare l'indissolubilità della vibrazione spirituale dalla creazione artistica — trova in queste tele la più aderente realizzazione.

Mario BALLOCCO

IL PADIGLIONE ITALIANO

Comprende una cinquantina di sale, salette e saloni: complesso veramente enorme di pareti su cui sono allineate centinaia e centinaia di opere. Come già nel 1948, anche questa volta, percorrendo le sale, si nota un lento e graduale passaggio, dalle opere più arretrate e naturalistiche a quelle più evolute ed astratte.

NATURALISTI - MACCHIAIOLI E « CHIARISTI »

Sono i primi pittori che si incontrano nel padiglione italiano, a partire dalla sala VII. Quasi nessuna opera interessante, ma in compenso un livello medio abbastanza sostenuto. La presenza di alcune opere di De Pisis e Tosi serve, in un certo senso, a tener elevato il tono di alcune pareti. Una serie di disegni di Aldo Salvadori dimostrano buon mestiere. Degli altri, ben pochi nomi si salvano da un'aurea mediocrità. Di un certo interesse è la retrospettiva di Mario Broglio, pittore minuzioso e analitico sin quasi al surrealismo, ma privo di una vera ossatura formale.

Inserite in questa « zona » del padiglione sono la retrospettiva di Medardo Rosso e la personale di Carrà; ma nè i cerei fantasmi di Rosso nè le stanche pitture chiaroscurali di Carrà ci dicono alcunchè di nuovo.

Dalla sala XXIII (che è il « lazzaretto » del padiglione per la presenza del bar) l'atmosfera si trasforma lentamente e si vivifica. Ecco la retrospettiva di Lorenzo Viani, con una serie di quadri nettamente letterari, ma almeno simpatici per la loro coraggiosa indipendenza. Lorenzo Viani è un fenomeno provinciale, che deve essere studiato con l'ausilio di una documentazione di fatti culturali che escono dall'ambito strettamente artistico. Valori formali in Lorenzo Viani? No. Colori terrei, forzature, deformazioni casalinghe. Un fenomeno da ricollegare a Osvaldo Licini, presente anche a questa XXV Biennale con i soliti quadri astronomici, lune dalla facciona ammiccante e stelle filamentose.

Man mano che si procede, si notano i compromessi di quella pittura che « vuole » essere moderna: Tomea, Cesetti, ecc. Anche qui un'aurea mediocrità ammantata dell'oro delle scoperte letterarie. Nella sala XXV e XXVI sono presenti Giovanni Omiccioli e Roberto Melli. Alla XXVIII Luigi Bartolini con dieci disinvolti disegni ed incisioni, più che altro rapide notazioni, appunti: appunti per quadri che poi non vengono fuori come lo dimostrano le cinque tele esposte, di sapore roualtiano misto al provincialismo di un Vagnetti. Dopo questa sala è il gruppo dei « politici », di cui parleremo più avanti.

Ci preme concludere il discorso su queste tendenze ancora troppo arretrate del gusto italiano (per fortuna tendenze in declino) ed enumerare Virgilio Guidi che ormai, a furia di scavare le sue tele ed esporle alla viva luce del sole, se le vede scolorire sino alla totale inconsistenza non soltanto di contenuto e di forma, ma anche di materia: chiaro esempio di come possa un buon artista, ripiegando su se stesso senza più guardarsi attorno, sospirare e languire come in una cella alla vigilia dell'impiccagione, e morire di morbo sottile per insufficienza toracica. Caso simile è quello del buon Pio Semeghini, anch'egli svaporato nel ripiegamento di un mondo interiore troppo inconsistente. E così di seguito, attraverso sale e sale, passando dinnanzi ad autori noti solo in Italia, si assiste allo sforzo gigantesco di centinaia di pittori timorosi di essere « tagliati fuori » dalla modernità, ma incapaci di essere moderni.

Nella sala XXXIV incontriamo Sante Monachesi, Enrico Paulucci, Francesco Menzio, Pietro Martina e nella successiva, la personale di Gino Severini che allinea i vari periodi di questo artista che attraversò tutte le esperienze per mantenere un aggiornamento costante d'espressione. Dal Futurismo, che è forse il suo periodo più significativo, al Cubismo, al Neoclassicismo e attualmente all'Astrattismo, Severini svela la sua raffinata personalità. Tre ceramiche di Lucio Fontana nella XXXIX sala e, prima della XL — dove notiamo un marmo di Carmelo Cappello dalla volumetria moorlana — Italo Valenti e Pompeo Borra.

POLITICI

I tre principali pittori « politici » italiani sono Renato Guttuso, Armando Pizzinato e Giuseppe Zigaina; i due primi nella sala XXIX, il terzo nella sala XLIII. Non discuteremo naturalmente l'ideologia che li ispira; ci interesseremo unicamente ai risultati artistici. Renato Guttuso tocca nettamente il disastro. Si è presentato con tre tele delle quali, la più vasta, quindi la più impegnativa, rappresenta « L'occupazione delle terre »: un corteo di giovani dai lineamenti virili (nessuno è brutto) giunge sul campo da occupare e vi pianta bandiere e pali in segno di possesso. Tela chiaramente polemica; lo stile è quanto di più naturalistico si possa immaginare e ricorda un po' le tavole a colori del povero Beltrame della « Domenica del Corriere » e un po' i quadri littorii che si esponevano alle Biennali fasciste dai titoloni che suonavano pressappoco così: « La redenzione delle terre malariche », « La conquista dell'Impero », « La battaglia dell'Ebro », ecc. Nessun pregio artistico; colorazione forzata e stridente (si noti il turchese di una gonna) e composizioni di scarso valore disegnativo, il che riesce strano ricordando l'ottima tempra di disegnatore di Guttuso.

Pizzinato si sforza di seguire le orme di Guttuso, ma è suo indiscutibile merito il non esagerare. Le sue bandiere rosse almeno sono risolte su di un piano formale, come pure sono problemi risolti le sue figure. Zigaina, dei tre, è il più pittore: l'estraneo contenuto politico si avverte appena. Zigaina imposta i suoi quadri su grosse righe nere, per colorare dopo gli spazi bianchi ottenuti. La sua abilità tonale però lo salva da un meccanicismo vuoto e freddo.

SURREALISMO

Il Surrealismo in Italia non ha grandi proporzioni, probabilmente a causa del substrato classico della nostra pittura che mal si addice alle teorie bretoniane. Ma un surrealismo formale, discendente diretto dell'espressionismo tedesco, ha fatto da alcuni anni la sua comparsa e si affaccia timidamente in molti nostri pittori. Surrealisti aperti sono Leone Minassian e Salvatore Fiume. Questi due pittori provengono da due esperienze diverse e pensano e dipingono secondo concezioni quasi opposte.

Leone Minassian, che presenta tre opere, è giunto al surrealismo dallo studio accorato di nature morte in cui ogni tono era velato, scavato e illuminato con cura morandiana. L'accentuazione espressionista dei toni lo ha condotto fatalmente al surrealismo, ma Minassian non vi è rimasto sepolto. Il suo surrealismo è vivo: deriva forse dalla « luce » italiana e dai tappeti persiani; non è fenomeno letterario, ma pittura. (Altrettanto può dirsi per Enrico Donati che pur opera nella sfera ufficiale di André Breton con buon successo). Salvatore Fiume è un surrealista d'altro tipo, ha un cervello in eruzione, ma un cervello sano non contaminato dalla lebbra come quello di Salvator Dali o di Yves Tangui. La sua fantasia accesa gli fa costruire città enormi e cittadini-giganti; paesaggi immobili e cieli cupi. E' facile riconoscere una sua simpatia per la pittura metafisica del De Chirico migliore, ma se questi costruiva oggetti arcani e li impalava al centro di un paesaggio su cui giocava una luce verde, Fiume invece è rabelaisiano: i suoi giganti vivono e si agitano e si fanno sentire. I suoi paesaggi non sono nudi e in cerca di significato; essi sono tutti alla superficie, liberi e in azione. E sembrano quasi sorridere.

SECESSIONISTI

Veramente non bisognerebbe chiamarli così, perchè il « Fronte nuovo delle arti », che li riuniva, ormai non esiste più, ma per distinguerli meglio dagli artisti di altre tendenze, preferiamo mantenere la vecchia denominazione. Secessionisti sono lo scultore Alberto Viani ed i pittori Giuseppe Santomaso, Renato Birolli, Emilio Vedova, Ennio Morlotti, Antonio Corpora e, da poco, Albino Galvano. lo scultore Salvatore Messina e qualche altro. Ciò che riunisce questi artisti è un neocubismo quasi astratto. Il loro lavoro è parallelo a quello dei « giovani » francesi Edouard Pignon, Tal Coat, ecc. ed esprime in sintesi il travaglio di una generazione di « troppo-giovani » nati dopo la rivoluzione cubista e *fauve*, e che cercano faticosamente la propria strada.

MAGNELLI - Forme rimbalzanti (1934).

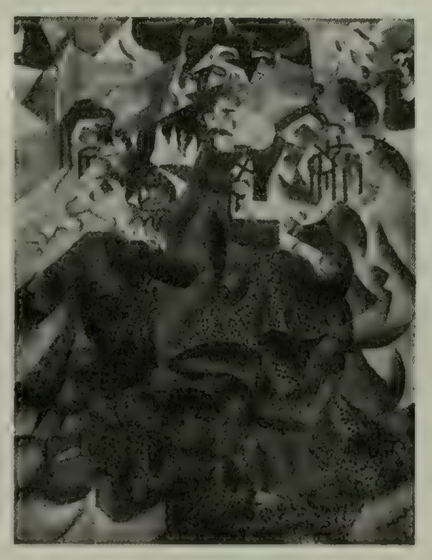
Deformato l'oggetto dai Fauves, cristallizzato dai Cubisti, annullato dagli Astrattisti, essi hanno cercato di avvicinarvisi nuovamente nel tentativo di ridargli un nuovo volto pur accettando completamente le grandi esperienze dei maestri francesi. Vedova non disdegna riprendere il discorso persino dalle linee-forza dei Futuristi, ma vi immette l'impeto di un espressionista e le preoccupazioni di un astrattista. Birolli invece ha puntato all'inizio su Picasso, ma le deformazioni esasperate picassiane, ben presto stancatolo, lo hanno ricondotto ad una sua visione pittoricamente più profonda. Santomaso è in crisi; in crisi tra il colorismo veneto che ha ereditato dalla sua natura ed il rigore che gli hanno regalato le sue ottime ceramiche, con la loro esatta volumetria. Le ceramiche lo hanno riportato a Léger, ma Léger non lo soddisfa completamente ed egli cerca di innestarvi accordi di tono; dove arriverà? Galvano dall'espressionismo allucinato del 1948 è giunto rapidamente con una pittura non figurativa all'allineamento con i Secessionisti, ma anche la sua pittura non è ancora « arrivata ». Morlotti, che ha alcuni punti di contatto con Birolli pur essendo più sintetico, ha tratto da Picasso l'idolatrizzazione dei suoi personaggi che appaiono come misteriosi ed immobili sacerdoti di una religione inca o azteca. A Morlotti gioverebbe certamente una tavolozza meno sporca. Corpora è un pittore che ci ricorda il mare blu di Sorrento o di Amalfi. Se non erriamo egli è stato a Tunisi, e questo spiega i suoi colori simili (seppure su di un piano diverso) a quelli di Paul Klee dopo il viaggio a Kairuan. Degli scultori secessionisti, il principale è Alberto Viani che si presenta con tre ottime opere: tre nudi dalla stilistica rigorosissima, dalla volumetria aerodinamica e da quella sensualità che gli impedisce di divenire uno scultore astratto. Salvatore Messina lavora in una direzione simile, ma è ancora impacciato dalla mancanza di una severa coerenza e dal ricordo dei nudi di Jean Arp.

ASTRATTISTI

L'arte astratta è presente con la grande mostra retrospettiva di Wassily Kandinsky, con la personale di Alberto Magnelli e con le opere di molti altri artisti tra cui Prampolini, Spazzapan, Soldati, Capogrossi, Turcato, Lardera, Moreni, Scroppo, Mastrojanni, Dal Monte, Bordoni.

La figura di Alberto Magnelli, definito a Parigi « il più grande astrattista dopo la morte di Kandinsky » va ingigantendo man mano che se ne precisano i vigorosi contorni. Le sue prime esperienze datano dal 1914 a Firenze, sua città nativa, e denotano, pur timidamente in confronto ai successivi sviluppi, la voluttuosa passione per le forme ed i colori liberi. Anche nel suo primo periodo figurativo, intorno al 1908 Magnelli predilige le grandi semplificazioni compositive, l'abbandono della prospettiva tradizionale e la colorazione a zone, raggiungendo così quei risultati ottenuti da Matisse 25 anni dopo. Nell'ultimo decennio, la pittura di Magnelli ha assunto un respiro ancor più grandioso; le sue forme, calcolatissime, sono nitide ed ariose e si imprimono come timbri a secco nella memoria dell'osservatore. Le sue « sigle » ritmano nello spazio, i suoi piani si sollevano gli uni sugli altri suggestionando lo spettatore. Si può dire di Magnelli, come di pochissimi altri pittori italiani, che la sua via è trovata e sicura.

Enrico Prampolini, che risente dei trascorsi futuristi, è presente con tre tele di buona e serrata composizione dal ritmo sicuro. Anche Atanasio Soldati raggiunge con queste sue ultime opere una miglior sintesi compositiva che permette al colore di squillare dalle calcolate superfici. Luigi Spazzapan col suo astrattismo espressionista ottiene notevoli risultati, e Mauro Reggiani, risolti i problemi essenzialmente formali,



G. SEVERINI - Danzatrice bleu (1912).

sviluppa la sua pittura non figurativa in una serie di accordi tonali. Giuseppe Capogrossi è presente con le sue caratteristiche composizioni in cui il segno incisivo, molto suggestivo nel bianco-nero, sembra in queste tele diminuire il suo mordente. Scroppo, dimostra buone possibilità; la sua pittura è intrisa di luce e di rapporti ben risolti. Dal Monte è ben presentato con la sua « Pittura 1950 ». Mastrojanni, scultore, è affaticato dalla presenza di ricordi naturalistici che lo impacciano nella libertà di creazione. Altri astrattisti popolano le ultime sale del padiglione italiano, ma quasi tutti ancora in piena crisi.

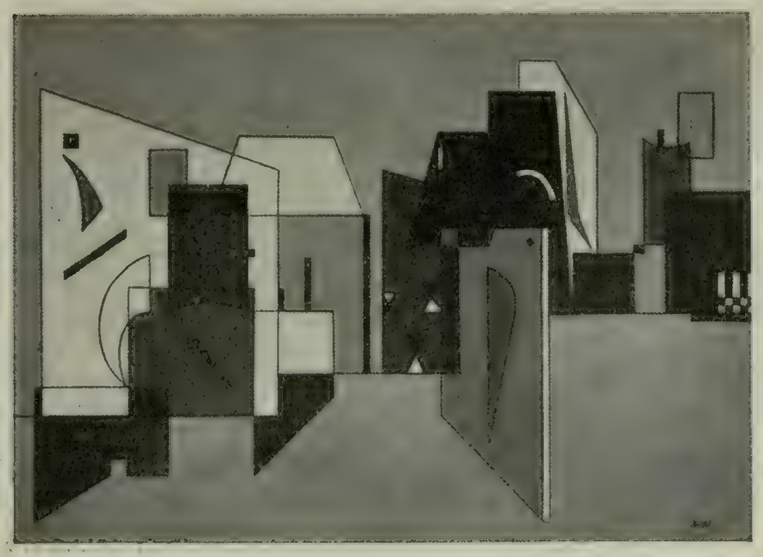
Dopo la personale di Magnelli, il padiglione dell'Italia finisce. Le sale ospitano tele di Villon, sculture di Laurens, di Arp e quadri brasiliani. E poi si esce nel grande parco dove, seminascosti tra gli alberi, ci attendono i padiglioni stranieri.

Bruno ALFIERI

Premiazioni

La giuria per l'assegnazione dei premi ha aggiudicato: i due premi di un milione ciascuno stanziati dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri per un pittore e uno scultore stranieri, rispettivamente al pittore Henri Matisse e allo scultore Ossip Zadkine. I due premi concessi dal Comune di Venezia di un milione ciascuno per un pittore ed uno scultore italiani: per la pittura a Carlo Carrà e per la scultura diviso ex-aequo a Marcello Mascherini e Luciano Minguzzi. I due premi di L. 200 mila concessi dalla Presidenza della Biennale per un incisore straniero e un incisore italiano: all'artista belga Franc Masereel e a Giuseppe Viani.

La giuria ha inoltre assegnato gli altri premi offerti da Enti e privati come segue: il premio di un milione di lire messo a disposizione dal signor Giuseppe Verzocchi, al pittore Gino Severini; il premio di Lire 500.000 offerto dal Museo d'Arte Moderna di San Paulo del Brasile, al pittore messicano Alfaro David Siqueiros. Il premio acquisto di Lire 500.000 della Soc. Ing. C. Olivetti al pittore Pio Semeghini. Seguono infine: i due premi acquisto conte Volpi di Misurata di L. 250.000 ciascuno per due artisti stranieri al pittore tedesco Max Beckmann e al pittore belga Constant Permeke; i due premi acquisto conte Volpi di Misurata di L. 250.000 ciascuno per due artisti veneziani al pittori Carlo Dalla Zorza ed Emilio Vedova; il premio acquisto di Lire 250.000 della Soc. Perugina, al pittore Luigi Bartolini; il premio acquisto della Soc. F.lli Buitoni di Lire 250.000 al pittore Francesco Menzio, ecc.



SOLDATI - Architettura spirituale (1950).

gli artisti preferiscono i
COLORI FERRARIO
leggete i loro giudizi nell'opuscolo che viene distribuito nei principali negozi di articoli per belle arti.
COLORI ALL'OLIO
ACQUERELLO
TEMPERA
PASTELLO
PLASTILINA
VERNICI-OLII
MEDIUM
TELE-CARTONI
CASSETTE
VUOTE E COMPL.
PENNELLI
STECCHE
SPATOLE
TAVOLETTE
CAVALLETTI
SEGGIOLINI
CARBONCINI
SPRUZZATORI
ACCESSORI DIV.
PER BELLE ARTI
Prof. CARLO FERRARIO
ROVERETO

PITTORI
chiedendo ai vostri abituali fornitori
TELE PREPARATE A OLIO E GESSO
esigete il marchio in cimossa
LEONARDESCA
che vi garantisce:
Tessuti perfetti e preparazioni inalterabili
produzione della:
GUAGNELLINI EDGARDO
S. p. A.
MILANO - VIA A. MAJ, 7

"milano - arte"
produzioni cinematografiche pubblicitarie
milano
via poerio, 3

PADIGLIONI STRANIERI

Francia

PIERRE BONNARD
1867-1947

Tardo impressionista, Bonnard può considerarsi il continuatore del cromatismo sciolto e sonoro di Renoir. Estraneo alle rivoluzioni dei Fauves e dei cubisti, passato attraverso le esperienze simboliste, Pierre Bonnard, spirito semplice e timido, non si allontanò mai dai modi e dallo spirito impressionista cercando silenziosamente nelle vibrazioni della luce il segreto poetico della natura. La sua pittura passa dalle prime grigie e delicate armonie de « La Senna » o della « Coppa di frutta » a toni di maggior chiarezza e sontuosità come nella « Terrazza al sole » o nel « Paesaggio col tetto rosso » per solidificare l'impressione semplice e gioiosa della natura.

HENRI MATISSE
1869

Dopo la sua prima produzione che risente di alcune influenze (Cézanne e Seurat), l'opera di Matisse si afferma con le premesse dei Fauves e si svolge senza mutamenti sostanziali mantenendo inalterata la sua libertà di interpretazione, la sua vivacità figurativa, la sua freschezza coloristica; caratteristiche che lo distinguono oggi come il più grande degli artisti francesi viventi. La forza istintiva che svela l'invenzione pittorica, raggiunge con Matisse un raffinato e inconfondibile calore; i più imprevisti accostamenti di colore guidati da un gusto cromatico eccezionale, rivestono le sue composizioni che indifferentemente dedicate a nature morte, odalische o fiori, raggiungono quel linguaggio lirico del puro colore che i ritardatari di sempre giudicarono prima semplice decorazione e poi « prodotto intellettualistico ». Le solite considerazioni che i chiaroveggenti rivolgono ad ogni rinnovamento artistico.

A fianco di queste tele esposte, che vanno dalla « Natura morta con bottiglia » del 1896 al « Grande interno rosso » del 1948, sono i caratteristici e vigorosi disegni nei quali, con l'abolizione delle ombre, Matisse ottiene la più intensa luminosità.

MAURICE UTRILLO
1883

Siamo nella sala della serena ingenuità. Paragonando questi dipinti « infantili » che spiccano per la colorazione delicata ed il loro disegno semplice, alla vita tragica dell'autore, ci pare di scorgere un paradosso.

Anche Utrillo, come Bonnard, è isolato ed ha un posto a sè. Attratto dal paesaggio urbano che lo circonda, Utrillo crea una visione pittorica profondamente triste dei sobborghi parigini dove la vita è più umile. Opere come « Donne che vanno all'officina », « Il piccolo mulino », « Il mulino della Galette a Montmatre » o la serie delle sue modeste chiese verso le quali l'artista è portato da acute crisi religiose, sono il candido mondo di questo « pittore maledetto ».

IL DOGANIERE ROUSSEAU
1844-1910

Imparentata sotto alcuni aspetti al « caso » Utrillo, la pittura di Henri Rousseau potrebbe definirsi un esempio di « espressionismo borghese » che sostituisce la caricatura con la parodia, la tragedia con la goffaggine. L'importanza di Rousseau sta soprattutto nell'aver immortalato il mondo della passeggiata domenicale, della partenza per la villeggiatura, della festicciola per l'onomastico. Si spiega perchè la media borghesia di fine secolo non volle assolutamente riconoscersi in queste pitture che più tardi dovevano rappresentare il mito del doganiere. Mito che viene sfatato oggi. Rousseau non era infatti un incolto dilettante, ma conosceva bene i classici per averli studiati come copista al Louvre. Il suo mondo che oscilla fra il realismo magico e il surrealismo è statico. I suoi gruppi di figure sono immersi in una allucinata fissità dove il tempo è fermato, e fermi, con le gambe a mezz'aria, rimangono i suoi personaggi quando si muovono. Le sue analitiche foreste tropicali si risolvono in giardini incantati nei quali anche le fiere respirano l'atmosfera del mago Rousseau che traduce i suoi racconti e le sue fantasie col temperamento suggestivo dei primitivi.

La Francia ha altre due importanti mostre: i disegni di Seurat e i dipinti di Villon.

G. SEURAT (1859-1891) è il fondatore della pittura « puntinista » e del « divisionismo ». Considerato uno dei maggiori disegnatori che siano esistiti, l'orientamento di Seurat trae origine dall'appassionato studio dei classici, chiaramente evidente nei suoi primi disegni, per poi raggiungere, dosando con estrema sensibilità l'influenza della luce sulle forme, raffinate trasparenze di luminosità come negli studi per il famoso « Une dimanche d'été à la Grande-Jatte » dipinto dal 1884 all'86.

J. VILLON (1875) è rappresentato da tele che vanno dal 1913 al 1949; cioè dal suo primo periodo cubista alle ultime opere in cui la visione della natura riesce sempre più sottomessa al caratteristico rigore geometrico delle scomposizioni.

La mostra della pittura francese si chiude con le opere della nuova generazione. Un panorama assai ristretto e poco interessante: Bernard Lorjou con grandi tele più aneddotiche che pittoriche; Marcel Gromaire con una certa personalità tuttavia schiacciata dalla lezione dei cubisti e dei fauves, Christian Caillard, mediocre malgrado i suoi sforzi coloristici. Alfred Manessier, il più giovane, con le sue tele non figurative è il più interessante. Gli scultori francesi sono Robert Coutrier, H. Georges Adam e Marcel Gimond.

Belgio

Nel padiglione belga figura la importante retrospettiva di James Ensor e i componenti la scuola di Lathem Saint-Martin, fra i quali Constant Permeke con le sue monumentali deformazioni. Seguono gli isolati: Edgard Tytgat, Jean Brusselmans, Paul Delvaux, quest'ultimo con un « realismo magico » di impeccabile precisione al confronto del quale Sciltian diviene un impressionista.

JAMES ENSOR
1860-1949

Capo della scuola espressionista belga, Ensor rappresenta la valida continuazione dell'arte fiamminga e segna nel quadro dell'arte contemporanea mondiale il postulato secondo cui forma e colore sono determinati dall'espressione. Colorista di prim'ordine Ensor ottiene il disegno non come zona di spazio delineato sulla tela, ma uniformemente come passaggi di tono che mutando di figura in figura (« L'entrata di Cristo a Bruxelles ») compongono nell'assieme una vibrazione intensa di colore che ha i pregi e non la superficialità dell'Impressionismo.

L'espressionismo ensoriano non ha niente di infetto o di convulso, la sua vena ironica e burlesca si riallaccia al Brueghel con identica poesia. Dopo il suo primo « periodo tetro » della « Natura morta con ventagli e stoffe » o della « Signora in angustie », Ensor schiarisce la sua tavolozza ed entra in quel caratteristico mondo di maschere che sta ai limiti del surreale. Ensor è fra i pochi pittori che abbiano usato la voce del colore come mezzo basilare d'espressione; ecco perchè le sue figurazioni perdono ogni sapore letterario e le sue « Maschere che si disputano un impiccato » o « Le maschere e la morte » o « Gli scheletri che si riscaldano » non hanno nessuna intonazione morbosa o macabra, ma sprigionano con la preziosità cromatica la profonda umanità dell'artista.

* * *

L'interesse per i padiglioni stranieri va assottigliandosi. L'AUSTRIA presenta le pitture postcézanniane di Herbert Boeckl, bronzi di Fritz Wotruba, interessanti per la ricerca della purezza plastica, e opere di altri scultori come Leinfellner, Bertoni, Swoboda.

La GRAN BRETAGNA, su richiesta della Biennale, espone quest'anno John Constable (1776 1837) che per quanto interessante non ha niente a che vedere con una rassegna d'arte moderna, nemmeno per « approfondirne la comprensione ». Figurano inoltre le pitture di Matthew Smith, di scarsa importanza, e le sculture di Barbara Hepworth.

La SPAGNA, se si eccettua Gutierrez Solana, avrebbe figurato molto meglio in una esposizione di cinquant'anni fa.

Gli STATI UNITI d'America sono rappresentati da John Marin, con acquarelli postimpressionisti, e, fra gli altri, da Arshile Gorky, ancorato a Mirò, da Jackson Pollock, che persegue un astrattismo avventuroso ottenuto lasciando scorrere il colore liquido sulla tela, e da William De Kooning che sulla scia di Gorky opera ai margini del non figurativismo.

Il MESSICO offre quattro personali: la retrospettiva di Josè Clemente Orozco e le personali di Diego Rivera, di David Alfaro Siqueiros e di Rufino Tamayo. Mentre Orozco porta nella sua pittura i germi dei suoi trascorsi di caricaturista, Rivera con alcune deformazioni che ricordano il nostro « Novecento » si sforza di dare alle sue tele il contenuto del colore locale. Siqueiros invece segue un surrealismo sofferente di elefantiasi che, basato su concetti sociali a sfondo drammatico, si risolve in incubi da cattiva digestione. Tamayo è il più interessante. Le sue figure stagliate vigorosamente su fondi grigi, bianchi o rosa assumono una espressione allucinata che si riallaccia all'arte precolombiana, e mostrano una raffinatezza di colore di non comune valore.

BALLOCCO

JEAN ARP - Frutto di pagoda.

SCULTORI D'OGGI

La mostra degli « **Scultori d'oggi** », assieme a quella di **Barbara Hepworth**, sta a documentare — nella XXV Biennale — la crisi e l'evoluzione subite da questa arte nel primo cinquantennio del secolo XX. Crisi ben più grave di quella della pittura che — essendosi sempre mantenuta disgiunta da un tangibile realismo — non ebbe mai da affrontare una frattura così grave come quella della plastica. Poichè, è bene riaffermarlo, la scultura (quest'arte più d'ogn'altra ancorata all'uomo, alla rappresentazione dell'elemento umano) solo con uno sforzo supremo — che da un lato la ricongiungeva all'architettura, dall'altro la legava alla musica — riescì ad evadere dai confini angusti che appunto la rappresentazione della figura umana le imponeva.

Ed ecco nei tre grandi scultori presentati a Venezia, e soprattutto in Arp (che assieme a Brancusi fu il precorritore d'un linguaggio che poi — da Moore a Viani — doveva venir diffondendosi ovunque), farsi concreta l'idea d'una plastica che vive di puri ritmi, di puri sviluppi formali, di pure conquiste sullo spazio anche senza l'ausilio d'una figuratività ormai caduca. Qui, nella Biennale, manca, a render completo il quadro della scultura moderna, l'opera di **Brancusi**, di **Lipschitz**, di **Pevsner**, di **Bill**, che si posson considerare come le quattro estreme tendenze della plastica attuale, e mancano pure i « mobiles » di **Calder** che hanno immesso nella scultura la nuova dimensione del movimento. Vediamo tuttavia quanto si possa apprendere dall'opera dei quattro artisti presenti.

Ossip Zadkine oggi rappresenta un punto d'arrivo e di conclusione per la scultura; punto morto dopo il quale difficilmente sarebbe possibile procedere se non imboccando sentieri nuovi. Zadkine infatti usa ancora la sua arte quale espressione essenzialmente umana, e innestandola sul tronco del cubismo le mantiene intatta la sua funzione descrittiva e rappresentativa, anche se è venuto man mano modificandone molti concetti e preconcetti plastici. Infatti è sempre da un angolo contenutistico che và visto l'ampio lavoro dello scultore russo — lavoro efficace e duttile, drammatico e ironico — ma che si vale pur sempre d'una immagine « letteraria » per costruirsi. Questo fatto dà alla sua arte quel carattere spesso ambiguo dove il compiacimento culturalistico prevale sulla pura ricerca plastica. Eppure lo scultore in queste sue creature rozze e violente, barocche e frivole, ha spesso saputo immettere un soffio animatore: nonostante la troppo insistita sintassi cubista, che talvolta rende monotoni i suoi gruppi policromi (Odalisca), o la troppo evidente preoccupazione simbolica (Fenice), in alcune opere un linguaggio molto suasivo riesce a sprigionarsi dai bronzi e dalle crete. Si osservi ad esempio l'**Orfeo** del 1949 dove il cantore viene raffigurato mediante l'inserzione cubista d'un volto e di un corpo « negativizzati-», svuotati cioè d'ogni fisicità, entro la trama vibrante delle corde d'una lira che lo compenetra e lo sorregge. Creando così ad un tempo un'immagine emblematica e una « trovata » plastica: poichè indubbiamente l'aver ideato codesto spazio vuoto, percorso dalle bacchette raffiguranti le corde tese dello strumento, è stata un'invenzione plastica di prim'ordine.

Henri Laurens, di cui la Biennale presenta una più vasta scelta d'opere, rappresenta un aspetto assai simile a quello di Zadkine nell'evoluzione del gusto plastico moderno: dove l'artista russo si vale di spigoli e sagomature, Laurens si vale di curve e di ondeggiature sempre aderenti alla figurazione umana che forma anche qui il piedestallo della sua creazione. Per cui vediamo spesso le forme tolte di peso dal nudo femminile e raggrumate e contorte con quella tecnica che il cubismo ebbe ad inserire nella figuratività pittorica; divenute ormai solo elementi metamorfotici, natanti in una marea plastica indifferenziata.

Con **Arp** — che è qui rappresentato solo da pochi pezzi non tra i più significativi della sua vasta produzione — ci addentriamo in un universo purificato ed essenziale dove lo sviluppo spaziale prevale su quello figurativo e dove la scelta del materiale acquista una più precisa ragion d'essere costruttiva.

Questa ricerca d'una vita intima del materiale e allo stesso tempo d'una più rigorosa costruttività spaziale (quale vediamo esaltata nelle opere di **Pevsner**, di **Gabo**, di **Bill**) è sempre presente nell'opera della scultrice inglese **Barbara Hepworth**.

Questa artista, dopo un primo periodo dedicato alla scultura figurativa, sempre però impostata sopra una accurata ricerca del materiale, ha oggi diretto il suo interesse verso un genere di plastica solo in parte apparentato a quello di Moore, ma in effetti, molto più rigoroso e matematico. La vena di Moore è piuttosto quella d'un artigiano robusto e talvolta eccessivamente drammatico, mentre quella della Hepworth è più femminea e raffinata. Eguale però la straordinaria cura posta da entrambi nella scelta dei materiali, nell'aderenza alle venature del marmo o del legno, nello sfruttamento delle « costanti » strutturali dei materiali usati.

La H. ad es. si serve, in parecchie delle sue caratteristiche creazioni ovalari, d'una alternanza di materiali, in maniera da ottenere il succedersi discontinuo di superfici liscie e rugose, lucide e opache, a seconda che queste siano esterne o interne. Tipico infatti è qui il succedersi di concavità e convessità di spessori esterni e di introflessioni concave, che danno una particolare suggestione spaziale. Ci troviamo dinnanzi a un concetto di spazialità che potremmo definire « da guanto », appunto per la peculiare coesistenza d'un interno e d'un esterno fusi e simultanei, che ricordano un analogo procedimento, ottenuto sulla superfice bidimensionale di un dipinto, mediante l'alternanza di segni positivi e negativi, simili o identici e suscitati gli uni dagli altri a costituire insieme un'unica « immagine ambigua ». Allo stesso principio sono da ascrivere talune esperienze grafiche usate dalla H. quali segni che incidono una convessità levigata e che stanno ad indicare la linea di una mano, d'un volto, d'un profilo, che nella loro leggera e appena rilevabile traccia, sono il « negativo » bidimensionale che contrasta col positivo plastico del modellato. Altri tentativi della scultrice inglese — assai simili alle « **string figures** » di Moore — corpi geometrici e ovoidali percorsi da sottili corde tese, rientrano pure nell'ambito di codesta nuova ricerca d'uno spazio interno ed esterno, positivo e negativo, creato e supposto, nella quale s'esprime in maniera così singolare la plastica moderna.

Gillo DORFLES

LO SPAZIO INFINITO COME SOGGETTO PLASTICO

Con la costruzione spaziale « Continuité » ho cercato di realizzare un'idea che portavo in me da lungo tempo: la configurazione dello spazio infinito nel suo movimento infinito. In un primo tempo — nel 1935 — avevo fatto una scultura più elementare che esprimeva un'idea simile: « La boucle sans fin ». Più tardi riconoscevo che questa scultura rappresentava un problema matematico: il nastro « Moebius », ma in una forma equilibrata, interpretata in modo artistico. In seguito a questa scoperta, studiai i problemi che ne nascevano e che si rivelavano molto eccitanti. La scultura in questione è una fascia di larghezza uguale in tutti i punti. I margini sono dunque paralleli. In apparenza, si tratta di una doppia superficie che è separata dallo spazio circostante per mezzo di linee parallele che formano un nuovo spazio. Questo « corpo » è tuttavia un fenomeno straordinario poichè questa doppia superficie che forma il nuovo spazio, non possiede in realtà che una sola superficie e perchè i margini in apparenza paralleli non formano che una sola linea che è parallela a sè stessa. In seguito feci molte altre costruzioni spaziali « a doppia superficie » che in effetti ne formano una sola, limitata da una sola linea, le quali oltrepassano di molto « La boucle sans fin » in maturità artistica.

Avevo l'intenzione di risolvere un analogo problema con la « Continuité »: una superficie limitata da una sola linea. In teoria, fascia che compie due semicircoli, intrecciata con una fascia gemella che ne compie uno solo, avrebbe dovuto rendere una superficie con un solo limite, analoga alla « Boucle sans fin ». Ma per delle ragioni che non sono mai riuscito a spiegarmi completamente, la « Continuité » ha dato un altro risultato: due superfici, limitate parallelamente e consistenti in una quantità infinita di linee diritte.

Questa spiegazione potrebbe sembrare un po' arida e primitiva ma è tutto quanto io possa dire a questo riguardo. Vorrei aggiungere che per me questa costruzione spaziale rappresenta qualcosa come un « nodo nello spazio », un punto di convergenza di più direzioni divergenti esistente in forma potenziale. Con la sua realizzazione visibile crea un nuovo ordine e conferisce allo spazio un nuovo aspetto dandogli una direzione definita.

Ma vi sono altre persone che si sono occupate dei risultati ottenuti con la « Continuité » e che hanno pubblicato la loro opinione. Hans Naef, per esempio, scrive in « Weltwoche » (Zurigo): la « Continuité » è una delle idee più felici e più feconde che siano mai state realizzate nella scultura concreta. Le linee meravigliosamente armoniose si intrecciano davanti allo spettatore che gira intorno all'opera mostrandogli delle bellezze sempre nuove che sono altrettante numerose come i punti di vista che si possono scegliere. Ma ciò che la rende affascinante è il fatto che essa riesce, con la sua esistenza definita a placare delle contraddizioni inestricabili ».

Robert le Ricolais scrive nella rivista « Arts » (Parigi): « In queste regioni misteriose, dove la forma non esiste che a titolo qualitativo come forma pura, archetipo, è inutile cercare di descriverla con delle parole usuali. Interno ed esterno si equilibrano. La forma non abbraccia lo spazio, ma lo spazio è dominato dalla forma. Lo spirito si perde in una corrente senza fine, simile alle ondulazioni prodotte da una spirale. Si lancia un guanto verso il cielo; cade rivolto ma colmo d'infinito ».

Hans Kayser scrive nella rivista « Domus » (Milano): « Questo tipo di arte concreta indica nuove possibilità per la configurazione delle intuizioni artistiche. Prende fuoco alla scintilla elementare che, vivendo nelle profondità dell'inconscio, dà luogo all'espressione « fiat ». In queste profondità la forma e l'armonia sono ancora una e se una simile situazione psichica fa nascere delle creazioni

Max BILL

(continua a pag. 4)

MAX BILL

Continuité (1947).

Rythme dans l'espace (1947-41).

Lo spazio infinito come soggetto plastico

(seguito da pag. 3)

come questa scultura di Max Bill, un nuovo campo, una nuova prospettiva si apre davanti a noi, il cui punto di intersezione, infinitamente lontano, non può essere visto ma soltanto presagito».

Infine Georg Schmidt così si esprime in «Werk» (Winterthur): «La posizione della scultura nel parco sulla riva destra del lago di Zurigo è ideale. Il prato, disteso orizzontalmente, gli alberi, che si alzano verticalmente ed i blocchi di pietra con tutta la loro curva pesantezza sono gli elementi dei quali la scultura di Max Bill, con l'armonia delle sue linee curve, rappresenta il momento mediatore e la diagonale che è la transizione tra la verticale e l'orizzontale. Alle forme della decomposizione minerale, rappresentate dalle pietre, ed alle forme del crescere organico, rappresentate dagli alberi, la scultura oppone la forma costruttiva dello spirito umano».

Da vario tempo, numerosi visitatori vengono a Zurigo dagli Stati Uniti, dall'Inghilterra, dall'America del Sud, dai paesi Scandinavi, per vedere la «Continuité». Ma essa non esiste più che in una piccola, prima versione in ottone. Durante la tradizionale festa di primavera di Zurigo, nel 1947, alcuni studenti, incitati dall'ispettore dei giardini pubblici della città, distrussero questa scultura. E da allora, nessuno ha saputo fare passi sufficientemente energici per ottenere la ricostruzione.

Nel frattempo, sono state fatte altre sculture, per esempio «Unité tripartite» e «Rythme dans l'espace» che si basano ancora sullo stesso problema.

Rubans sans fin (1935-37).

MAX BILL - Surface limitée par une ligne (1948).

FUNZIONE DELLA BIENNALE DI VENEZIA

nell'evoluzione dell'arte e del gusto

Le due Biennali del dopo-guerra, la XXIV e la presente XXV, sono state organizzate in maniera assai diversa dalle precedenti; evidentemente i nuovi dirigenti hanno dato uno sguardo retrospettivo all'attività svolta per 55 anni da questo organismo, e si sono accorti che la storia dell'arte moderna si è svolta senza che la Biennale se ne accorgesse o vi avesse la minima influenza. Insomma, non si può affatto conoscere la storia dell'arte moderna, non solo internazionale ma neppure italiana, sfogliando la collezione dei cataloghi di Venezia, e ciò malgrado fosse stato dichiarato fin dal 1895, che scopo di questa rassegna è di «porgere a tutti gli intelligenti, che non sono in grado di intraprendere lunghi viaggi, il modo di conoscere quanto avviene di più vivo nell'arte del mondo intero».

Ritornando al lontano 1895, da qualunque trattato di storia dell'arte moderna apprendiamo che l'arte di questa epoca è rappresentata da alcuni grandi artisti: Cézanne, Van Gogh, Seurat, Gauguin. Invece, secondo il vecchio catalogo della prima Biennale, l'arte era allora impersonata da alcuni maestri di «valore altissimo» quali: Michael Munkacsy, Carlo Van der Stappen, Carolus Duran, Lawrence Alma Tadema, Cesare dell'Acqua, Hendrik Wilelm Mesdag, Cecil Carl van Haanen, Josè Jimenez Aranda, e altri ai quali venivano dedicate intere sale, ed i cataloghi cantavano le doti sublimi della loro arte immortale. Sfogliando i cataloghi di 11 Biennali, e arrivando così fino al 1914, prima guerra mondiale, sfilano nomi e nomi di artisti allora eccelsi, senza avere mai il piacere di trovarne almeno uno di nostra, sia pur lontana, conoscenza. Viceversa un qualunque libro di storia dell'arte, anche se compilato da qualche conservatore di museo d'antichità, ci informa che questo periodo è stato assai ricco di avvenimenti, e ci presenta quali protagonisti una schiera di nomi tuttora notissimi e validi. E le cose non vanno gran che meglio neppure dopo la ripresa di attività della Biennale nel 1920, dove importanti personali e retrospettive di 30 o 40 opere venivano dedicate a «maestri» quali: Pietro Scoppetta, Carlo Bonatto-Minella, Andrea Tavernier (e chi li ha mai sentiti nominare?); e poi via via fino alle grandiose mostre nella «rotonda» di Galileo Chini, Giulio Aristide Sartorio, Ettore Tito, ai trionfi di Lino Selvatico, di Marius Pictor, di Vincenzo Irolli, di Plinio Nomellini, ecc. Il giovane artista italiano che in quegli anni studiava all'Accademia, e che aveva il torto di informarsi della vita dell'arte attraverso le Biennali veneziane, non poteva certo sospettare quanto stava bollendo nel crogiuolo internazionale.

Nel 1926: il «Fauvismo» era finito da un pezzo, e così il «Blaue Reiter» astratto, il Cubismo già da dodici anni si stava trasformando dialetticamente e consolidando nelle forme future, lo Espressionismo tedesco aveva già virtualmente vinta la sua battaglia, due anni prima era clamorosamente uscito il «Manifesto» di André Breton; ed il giovane artista italiano non sapeva assolutamente nulla di tutta questa prodigiosa attività. Ma, quel che è peggio, non sapeva nulla neppure dell'Italia. Oggi è finalmente chiaro che, dopo Tiepolo e Canova, l'arte italiana ha ricominciato a presentare un certo interesse agli occhi del mondo, partendo dal 1910, per poi ricadere dopo qualche anno nell'oscurità. Ma cosa era successo nel 1910? Quattro o cinque artisti avevano firmato il «Manifesto Futurista», ed iniziavano ad operare in quella nuova direzione. Ma anche questo hanno ignorato le Biennali, ed è solo nel 1926, sopraggiunto l'appoggio fascista, che abbiamo a Venezia la prima mostra di futuristi; quelli però della «seconda ondata», quelli in tono minore: gli imitatori di Balla, Boccioni e Severini. E così pure è stato della «pittura Metafisica» (che oggi alcuni critici sopravalutano, poichè non ebbe certo la sfera d'azione del Futurismo, che influenzò persino l'arte Russa, Inglese, Nord-Americana), anche di questa comunque, Venezia non disse mai nulla, la ignorò completamente.

Evidentemente per riparare così gravi manchevolezze gli organizzatori delle due Biennali di questo dopoguerra, vollero dire rapidamente quello che non si era detto in più di cinquant'anni presentando, in vaste retrospettive, quelli che erano stati i grandi movimenti artistici ed i grandi maestri di ogni Paese dal 1870 in poi. Così nel 1948, per la prima volta nella storia della Biennale, si son potute ammirare a Venezia opere di artisti di valore sicuro, indiscusso e consacrato. Ma guardando così a fondo il passato non si è potuto sufficientemente guardare il presente, per cui, nella documentazione dell'arte attuale queste due ultime Biennali non credo siano meno manchevoli delle precedenti (mentre prima si andavano a vedere ogni due anni le immancabili pareti dei veneziani Brass e Wolf-Ferrari, sempre uguali, ora si va ogni due anni a rivedere le pareti degli altri veneziani Santomaso e Vedova, che mi pare non valgano più dei primi. Pensate una Biennale nella quale non esponessero più i loro capolavori Carrà, De Pisis e Semeghini? Come sembrerebbe nuova, fresca, di buon gusto! Pensate che Carrà dal '22 attraverso 13 Biennali, espone imperterrito gli stessi suoi tetri paesaggi, le sue legnose figure! Chi ci libererà da questo commissario, che per la gioia degli occhi dei visitatori e per l'elevatezza della cultura italiana, anche quest'anno si auto-invita con 40 quadri? Speriamo che il miracolo possa compierlo il premio di un milione di lire, che la Commissione ha creduto bene attribuirgli; è quindi molto probabile che fra qualche decennio altri faranno alle presenti esposizioni gli stessi appunti che io ora sto facendo alle passate.

Concludendo: la Biennale veneziana ha veramente una funzione determinante nell'evolversi dell'arte? Bisogna rispondere: assolutamente no, neppure per l'arte italiana. Serve ad informare, come fin dall'inizio si è proposta? Questo sì, ma purtroppo, come abbiamo visto, con 30 o 40 anni di ritardo. Mi sembra quindi esagerato dichiararla: «la rassegna d'arte contemporanea più importante che si tenga al mondo», com'è stata recentemente definita. Bisogna fare attenzione nello scrivere queste cose, perchè qualcuno potrebbe anche fraintendere, ed anche questo contribuirebbe ad accrescere le false informazioni e le errate valutazioni, che come abbiamo visto, sono date fatalmente da questo grande e pesante organismo. Gli avvenimenti veramente fondamentali da 150 anni a questa parte sono tutti procurati da Parigi (qualcuno dalla Germania, uno o due dalla Russia, ed il solo Futurismo dall'Italia), e tutto lascia credere che così continuerà ancora per un pezzo. Ad ogni modo non sarà certo l'Italia a togliere il primato alla Francia, specialmente finchè i nostri poveri critici continueranno per esempio, ad arricciare il naso proprio davanti a Boccioni anche dopo che gli stessi esperti parigini, i soli che per ora contino, ne abbiano dovuto riconoscere l'incontestabile valore internazionale.

Gianni MONNET

PITTURA A SOGGETTO

Nel periodo della XXV Biennale, a Venezia, nell'Ala Napoleonica di S. Marco, è contemporaneamente aperta la 1ª mostra di dipinti che fa parte della «Raccolta d'arte a soggetto» creata dall'industriale Giuseppe Verzocchi.

Settantadue pittori italiani di tutte le tendenze sono stati chiamati dal Verzocchi perchè dedicassero un loro quadro all'esaltazione del lavoro. Dall'astrattismo al più manierato verismo, il tema è stato svolto con scrupoloso impegno da pittori che vanno da Afro a Borgese, da Cadorin a Depero, da Anselmo Bucci a Capogrossi, da Carpi a De Rocchi, da Morlotti a Cipriano Efiso Oppo, da Prampolini a Salvadori, da Semeghini a Valenti, da Sironi a Mario Vellani Marchi.

Con un entusiasmo ed una dovizia di mezzi che declassano gli altri raccoglitori d'arte italiani, il Verzocchi ha inoltre curato una ricca pubblicazione su questa prima mostra, alla quale ne farà seguito una seconda dedicata al «Fuoco».

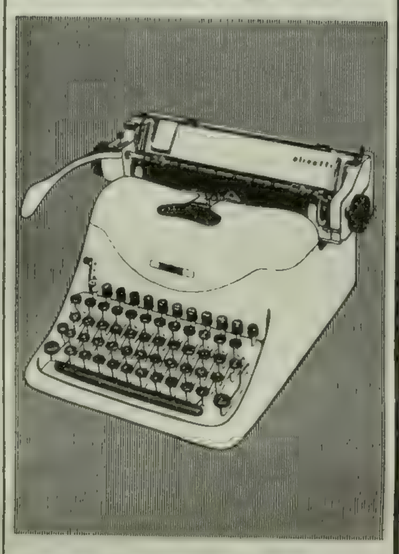
I manoscritti e le fotografie, anche se non pubblicati, non si restituiscono.

Direttore responsabile: MARIO BALLOCCO

Registrato alla Cancelleria del Tribunale C. P. Milano al N. 187 in data 7-1-1949

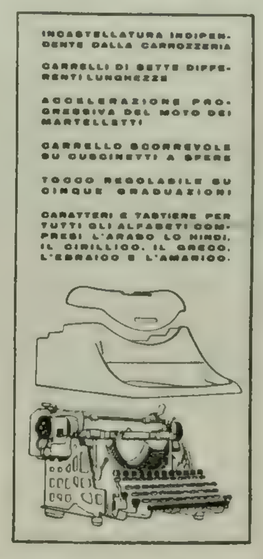
Tipografia Figli Luigi Baronio - Milano - Via Jommelli 40

olivetti



Olivetti Lexikon

Il più completo strumento della scrittura meccanica



La prima macchina per scrivere da ufficio con carrello monoguida e con carrozzeria amovibile su telaio a struttura reticolare. Il cinematico ad accelerazione progressiva assicura un tocco leggerissimo e consente di ottenere la massima velocità di scrittura con la minima fatica. Può essere fornita con incolonnatore o con tabulatore decimale.

ING. C. OLIVETTI & C. S p. A. - IVREA - ITALIA

PRODOTTI DI FIDUCIA

COLORI PER BELLE ARTI

FRATELLI MAIMERI & C.

COLORI AD OLIO - A TEMPERA - ALL'ACQUERELLO COLORI PER CERAMICA - SECCHI PER L'AFFRESCO VERNICI - DILUENTI - TELE E CARTONI PREPARATI - CASSETTE E CAVALLETTI - PENNELLI - ACCESSORI IN LEGNO E METALLO

MILANO
VIA ETTORE PONTI, 10
TELEF. 31-032 - 479-832

CLICHES NERO - COLORI

LINCOGRAFIA MILANO

FOTOLITO BOZZETTI

CASA DEI COLORI

E. A. ALDI

vernici - colori - pennelli
articoli per belle arti
smalti nazionali e esteri

MILANO - Cso. Bs. AIRES, 77 - TEL. 278687

MOTORI PER IMPRESE EDILI - PER APPARECCHI DI VERNICIATURA E PER OGNI USO

LANZENI la più attrezzata per riparazioni di grossi motori elettrici

ELETTROMECCANICA G. LANZENI
VIA TIBALDI N. 18 - MILANO

IN UNA SMAGLIANTE CORNICE DI FIORI E DI AZZURRO

La festosa inaugurazione della 25ª Biennale d'Arte

Diplomatici e parlamentari, artisti e critici presenti alla cerimonia - Il discorso del ministro Gonella: "La libertà dell'arte è, per il Governo italiano, non solo un principio, ma anche una realtà,,

I Giardini della Biennale avevano ieri anche l'eccezionale fioritura delle più belle donne di Venezia, elegantissime tutte, tutte ugualmente sensibili all'immortale fascino dell'arte figurativa. Le apparecchiature esteriori solitamente riservate al Capo dello Stato mancavano in qualche parte nella solennità così tradizionale al grande evento che, ogni due anni, rinnova il tributo di Venezia e di tutti gli uomini di cultura agli artisti ospiti dell'Esposizione: tuttavia la cerimonia ha saputo mantenere ancora una volta completamente intatto il suo splendore inimitabile.

Un linguaggio di pace

Facevano ala alla gran corsia, che dalla Riva portava fin sull'ingresso del padiglione «Italia», due schieramenti di marinai in armi, in divisa bianca; palpitavano bandiere dappertutto; una brezza tenera muoveva profumi e aromi: gli odori delle vernici, delle aiole, della pulita gente che veniva ammassandosi nello spiazzo «riservato agli invitati», sotto i vigili occhi di uno spiegamento di forze dell'ordine così largo da sembrare persino eccessivo data la qualità dei convenuti. (A un certo momento, tentare di vincere gli innumeri sbarramenti tirati a filo sui viali e davanti ai padiglioni diventò il «garden party» della giornata: alcuni ci si divertirono molto, altri davvero no).

Gli onori di casa sono stati fatti dall'on. Giovanni Ponti, Commissario della Biennale, dal prof. Rodolfo Pallucchini, Segretario generale, dal Capo Ufficio Stampa, dal Direttore amministrativo e dagli altri funzionari dell'Ente. Le autorità maggiori passarono entro una quadruplice fila di baionette: e un mormorio di simpatia le salutò quando vennero a mettersi sotto l'attendamento centrale. Il Ministro della Pubblica Istruzione era in doppio petto blu, camicia bianca e cravatta perlata; uguale abito portatano il Vice Presidente del Senato on. Alberti, il Vice Presidente della Camera on. Targetti (felicemente rimessosi dalla sua pericolosa avventura padovana), il Prefetto dott. Gargiulo, l'on. Ponti, il Sindaco di Venezia avv. G. B. Gianquinto, e alcuni altri illustri convenuti. In grigio-ferro venivano invece gli Ambasciatori degli Stati Uniti, della Gran Bretagna e di alcune altre Nazioni, nonchè i consoli e gli addetti di Legazione, tutti al fianco delle rispettive signore. Il generale de Castiglioni, comandante il 5.o Corpo d'armata, era in tenuta cachi normale, in tela bianca era l'Ammiraglio Moscatelli, comandante l'Alto Adriatico, in grigio chiaro erano il dott. Tissi, Procuratore Generale della Repubblica presso la Corte d'Appello, il Questore dott. Durante e il Presidente della Deputazione Provinciale ing. Favaretto-Fisca: le signore vestivano tutte vivaci abiti da mattino, spesso con larghi cappelli di paglia, avvivati da leggeri motivi ornamentali di squisitissimo gusto.

Reparti di marinai presentano le armi al passaggio del ministro Gonella e delle altre autorità (foto Borlui)

Il saluto di Venezia

Tra la folla elegante spiccavano, numerosissimi, gli artisti partecipanti all'Esposizione, parecchi dei quali erano con abiti «in libertà» e barbe romantiche da vecchi tempi. La cerimonia inaugurale si è conclusa nel giro di tre piuttosto brevi discorsi. Ha parlato per primo il Sindaco di Venezia il quale ha porto agli intervenuti il saluto della città dicendo, tra l'altro, che Venezia «accoglieva con gioia gli artisti convenutivi da ogni parte del mondo ad esprimere, attraverso forme e colori, i propri ideali di poesia e di bellezza, ed a parlare un linguaggio di pace, nel quale tutte le genti della terra spontaneamente si intendono e si amano».

E' seguito quindi al microfono l'on. Giovanni Ponti, Commissario Straordinario alla Biennale. (A questo punto è avvenuto un piccolo incidente: una voce, da lontano, ha gridato: «Abbasso la Commissione che ha agito arbitrariamente, e ne ho le prove!». Era il pittore «dissidente» Rino Villa. C'è stato un piccolo movimento di poliziotti e di fotografi: nient'altro. Guai se non ci fossero incidenti siffatti in simili contingenze: due anni fa lo scultore udinese Foschiano stette per qualche giorno sotto la pioggia, davanti ai cancelli della Biennale, con l'ombrello aperto sopra certe sue statuette rifiutate dai giudici, dopo di che l'Esposizione non morì affatto).

Libertà dell'arte

L'on. Ponti, dopo essersi rammaricato per la forzata assenza del Presidente della Repubblica, ha porto un caldo saluto alle autorità convenute, e un vivo ringraziamento agli illustri membri della Commissione per le arti figurative «che hanno affrontato una improba e ingrata fatica», nonchè ai suoi collaboratori di ogni grado, «tutti valenti e appassionati al loro compito spesso difficile», tra i quali ha ritenuto in ispecie di dover segnalare «l'infaticabile e perfetto ordinatore della Mostra e Segretario generale Rodolfo Pallucchini, e il decano Romolo Bazzoni, consulente che vide nascere la Biennale or sono 55 anni e che da 55 anni vi lavora intrepido e con animo sempre alacre e giovanile».

Il Commissario ha quindi presentato ai convenuti l'entità della Mostra, sottolineandone taluni aspetti particolari, ed ha concluso dicendo, tra l'altro, che «Venezia è orgogliosa di ospitare, nella sua luminosa atmosfera e nei silenzi incantati del suo mondo fatto per l'arte e il riposo degli spiriti, tante opere di così diversi Paesi e di tanti insigni artisti; ed è grata alle tante Nazioni dell'Europa, dell'America, dell'Africa e dell'Asia che hanno in tal modo riconosciuto a questa città il privilegio di essere centro universale dell'arte». L'on. Ponti ha infine dato lettura del seguente telegramma inviatogli dall'avv. Carbone, Segretario Generale della Presidenza della Repubblica: «Il Presidente della Repubblica, nel rammarico che la sopravvenuta indisposizione lo costringa a mancare all'apertura della ventiquesima Biennale veneziana, prega, con lei, le autorità partecipanti e gli artisti espositori di accogliere il suo beneaugurante saluto».

Ha parlato infine l'on. Guido Gonella, Ministro della Pubblica Istruzione. L'oratore, dopo essersi dichiarato onorato e lieto di inaugurare, a nome del Governo, la 25.a Biennale di Venezia, ha dichiarato che tale assise internazionale dell'arte «è anche una schietta testimonianza del ristabilito spirito di solidarietà e di mutua comprensione tra i popoli». Dopo avere disquisito sulla «universalità» della creazione artistica, l'on. Gonella ha ricordato che la Biennale di Venezia «ha assunto ormai in modo eminente la funzione di sintetizzare storicamente il cammino dell'arte europea ed extra-europea», e ne ha sottolineata la funzione informativa e sopra tutto educativa.

«La libertà dell'arte», egli ha detto più avanti, «è, per il Governo dell'Italia democratica, non solo un principio, ma anche una realtà, non solo un canone estetico, ma anche un'esperienza resa a tutti possibile e a tutti garantita». Ed ha soggiunto che «non abbiamo creduto e non crediamo nelle intrusioni della politica nell'arte, ma le lasciamo alla libera critica e all'implacabile giudizio del tempo», affermando infine che la Biennale di Venezia è, più che mai in questa sua venticinquesima edizione «la più grande manifestazione mondiale delle arti figurative».

Visita ai padiglioni

Tutti e tre i discorsi sono stati coronati dai più vivi applausi. Gli illustri convenuti hanno quindi iniziato la visita ai singoli padiglioni, ovunque ricevuti dai relativi commissari ordinatori. Lo on. Ponti e il prof. Pallucchini hanno presentato le opere e gli artisti presenti. Gli altri invitati alla cerimonia hanno pazientemente atteso che gli «sbarramenti» lasciassero che il testo dell'invito potesse perfezionarsi come doveva e come era giusto: e così il magico mondo dell'Esposizione, ricco di oltre tremila opere, ha potuto dischiudersi alla gioia (e qualche volta alla perplessità) del folto pubblico convenuto. Ora, dal mezzogiorno di ieri, la bella strada è finalmente aperta per tutti.

Leone Comini

SOTTO GLI OCCHI PENSOSI DI RICCARDO SELVATICO

In un trionfo di sole e di bandiere il saluto della città all'Esposizione

Minuziosa ed attenta visita delle autorità ai padiglioni stranieri e a quello italiano - Il ministro Gonella si è vivamente compiaciuto con gli organizzatori della Mostra - Afflusso di visitatori

Ancora una volta, nel verde ampiesso dei Giardini la nostra città ha rinnovato il suo rito di arte e di bellezza sotto gli occhi pensosi di Riccardo Selvatico che da un'aiuola del parco sorveglia compiaciuto ai trionfo di questa istituzione ch'egli nel lontano 1895 concepì con cuore di veneziano ed anima di poeta.

Festa d'arte e di letizia serena che per legittima eredità non poteva non divenire privilegio di questa città che offerse le porpore dei suoi tramonti ai pennelli del Vecellio, la sua trascendente spiritualità alle tele del Giorgione, l'opulenza della sua gloria alle concezioni del Veronese. Da allora la Biennale crebbe, si sviluppò, assunse alla dignità di essere la prima Mostra del mondo.

La celebrazione di ieri mattina ha consacrato ancora una volta l'importanza di questa primaverile palestra delle più alte e nobili competizioni artistiche attraverso le quali, spesso nel corso di mezzo secolo, si sono rivelati profili di personalità dominatrici, fermenti di nuove tendenze, vigoria di audaci rinnovamenti.

Autorità e personalità

Sin dalle prime ore una nota festosa vibrava nell'aria, animava le strade e il Canal Grande, lungo il quale si faceva sempre più intenso e febbrile l'andirivieni dei motoscafi e dei vaporini che rovesciavano agli approdi dei Giardini folle di autorità e di invitati.

In breve tempo il parco e le tribune sulle quali le chiome degli alberi hanno disteso una trina leggera di ombra sono tutti fioriti di una molitudine varia, pittoresca in cui spiccano i variopinti colori delle signore in squisite toilette primaverili, gli ombrellini policromi, e, qua e là, i rossi pennacchi dei carabinieri. Il quadro è sì vasto ch'è impossibile fare dei nomi.

Lo specchio d'acqua antistante ai Giardini è tutto un rombo di motori e un brulicare di gondole. Giungono alla spicciolata le autorità italiane e straniere.

Tra esse abbiamo notato: l'on. Alberti, vicepresidente del Senato, il quale rappresentava il Capo dello Stato; l'on. Targetti, vicepresidente della Camera, il ministro Petrilli, il sottosegretario all'istruzione Bartinelli, l'ambasciatore Taliani, capo del cerimoniale del Ministero degli Esteri, il ministro Mameli direttore generale per gli Affari culturali con l'estero, il sottosegretario on. Canevari, l'on. Romani Alto Commissario per il Turismo, il Prefetto dott. Gargiulo col due vice prefetti, il Sindaco di Venezia, il Questore dott. Durante col vice Questore dott. Ruggero, il Presidente della Deputazione provinciale ing. Favaretto Fisca, l'on. Ponti, presidente della Biennale, col segretario generale prof. Palluchini, l'ammiraglio Moscatelli comandante la Piazza Marittima, il generale Landi, presidente del Tribunale Militare, il generale Di Castiglione, comandante il V Comiliter di Padova, il generale Coppi, comandante la II. Zona Aerea di Padova, il generale Palandri comandante la II Zona Guardia di Finanza, il col. Di Maio, il ten. col. Morelli, il ten. col. Miani, il tenente colonnello Tatarella del 31. Stormo Caccia; il gen. Di Lorenzo comandante del Presidio, il col. Bertorelli, comandante il Distretto, il col. Trapani comandante la Guardia di Finanza, il ten. col. Santoro, il comandante dei Vigili del fuoco, ing. Bontà, il colonnello Melli comandante il gruppo dei Carabinieri, il col. Galleani, comandante la Legione Carabinieri di Padova, i Provveditori agli Studi di Venezia, prof. Gambarin, di Milano prof. Marcazzan di Padova prof. Biagginì.

E ancora: i senatori Caron, Bastianetto, Valmarana, Ravagnan, l'on. Gatto, il Sindaco di Trieste ing. Bartoli, il Sindaco di Verona on. Fedeli, il Sindaco di Napoli avv. Moscati, il Sindaco di Treviso ing. Bettazzi, il rettore dell'Università di Trieste prof. Cammarana, l'ing. Perusin per la Deputazione prov. di Treviso, l'avv. Giuliani per la Deputazione prov. di Vicenza, il sen. prof. Ferrabino.

Erano presenti inoltre: il direttore generale delle Belle Arti, De Angelis D'Orsat, il col. Calzolari, il Presidente del Magistrato alle Acque, il Provveditore al Porto, il Sovrintendente alle Gallerie, il prof. Luzzatto rettore dell'Istituto Universitario Ca' Foscari, il prof. Cirilli, presidente della Accademia di Belle Arti, ecc.

Le visite d'apertura

Alle 9.30 giunge il ministro Gonella che viene ossequiato dalle autorità e subito si forma il corteo che si avvia alla tribuna di onore.

Subito dopo i discorsi del Sindaco di Venezia, dell'on. Ponti e del ministro Gonella, di cui diamo relazione in prima pagina, si inizia la visita ai vari padiglioni stranieri sotto la sapiente guida dell'on. Ponti e del prof. Palluchini. La serie si inizia col padiglione del Belgio. Qui a ricevere le autorità sono il consigliere d'ambasciata De Ridder con la consorte, il console dott. D'Anna pure con la signora, il commissario alle Belle Arti Emil Langui che è stato l'organizzatore della Mostra e particolarmente della sala che accoglie le opere di James Ensor.

Viene quindi la volta della Spagna. Il console generale S. E. Soriano, il commissario Perez Commendador e il prof. Beltrau accompagnano le autorità attraverso le sale, soffermandosi particolarmente davanti alle opere di Solana, e del Madrazo-Fortuny.

Cosequiate dal ministro conte Bylemat e dal consigliere d'ambasciata Engelmann, le autorità visitano la rassegna dell'Olanda.

Tra il delicato fronde gio degli alberi appare, quindi, la bianca mole del padiglione degli Stati Uniti, ove gli illustri visitatori vengono accompagnati dall'ambasciatore Dunn che è accompagnato dalla gentile consorte, dal commissario prof. Frankfurter. Con particolare interesse sono ammirate le opere di John Marin, di Lebrun e della giovane scuola americana.

L'itinerario della visita prosegue quindi attraverso le mostre della Danimarca e della Francia ove a porgere il benvenuto agli ospiti si trovano l'ambasciatore Dupuc e il commissario Cognat. Utrillo, Bonnard e Matisse sono oggetto di ammirata attenzione.

Nel padiglione della Gran Bretagna fanno gli onori di casa l'ambasciatore sir Victor Mallet con la consorte e il commissario sir Maclagan che guidano attraverso le sale le autorità alle quali presentano la scultrice Barbara Hepworth.

E la volta, quindi, della Germania che espone opere di numerosi artisti condannati dal nazismo. Qui il ministro Gonella e le altre autorità, ai quali fanno da guida il sottosegretario all'Educazione Nazionale dott. Sattler e il commissario Hentzengel si congratulano vivamente col pittore tedesco residente a Venezia, prof. Watnphul.

Il corteo valica quindi il ponte di S. Elena e raggiunge l'ala più recente dell'Esposizione.

Il primo ad essere visitato in questo settore è il padiglione greco, al quale segue quello del Messico, ove viene presentato alle autorità dal commissario Gamba il pittore Rufino Tamayo.

Nelle «personale» di Kandinskij le opere sono illustrate agli ospiti dalla vedova del grande pittore scomparso.

Viene raggiunto quindi il padiglione delle arti figurative venete, ove il grand. uff. Dell'Oro illustra le mirabili realizzazioni del nostro artigianato, presentando alle autorità l'ing. Venini, il sig. Barovier, le signore Neera Gatti, Emma Ivancich, Belsemo Stella e numerosi altri espositori.

Successivamente le autorità visitano la Mostra della Svizzera, accolte dal commissario Bille, presidente della Commissione Federale delle belle arti, dal console Imhof, e dall'incaricato d'affari De Rham; il padiglione della Jugoslavia, salutate dall'Ambasciatore Jvecovich e dal Commissario Seghedine; la rassegna dell'Austria, del Portogallo, dell'Egitto ossequiati rispettivamente dal Ministro Schwarzenberg, dal ministro Calheiros e dall'ambasciatore Abed Aziz Bencher Bey oltre che dai commissari.

Il padiglione italiano

Ritornate nel vecchio recinto le autorità iniziano l'attenta rassegna delle opere esposte nel padiglione italiano, guidate sempre dall'on. Ponti e dal prof. Palluchini.

L'ambasciatore Dunn e consorte all'arrivo ai Giardini per la cerimonia inaugurale

La visita ha inizio dalla sala che accoglie le opere del grande pittore veneziano Giacomo Favretto e prosegue attraverso quelle di Ernesto Fiori, del Feuves, di Medardo Rosso, di Carra.

I nomi più illustri della nostra pittura contemporanea passano sotto gli occhi degli ospiti, ai quali, nel corso della loro attenta e minuziosa rassegna vengono presentati numerosissimi artisti espositori, tra i quali gli scultori Lucarda, Bertazzolo, Sbiza, pittori Zuccheri, Lanaro Dino, Semeghini, Severini, Menzio, Gina Roma, Mafai, Mascherini, lo scultore Signori che espone per la prima volta dopo vent'anni di esilio a Parigi.

Presso tutte le sale il Ministro Gonella e le altre personalità del seguito hanno sostato, soffermandosi innanzi a quelle opere che testimoniano epoche illustri trascorse e le più significative tendenze moderne.

E come la visita s'è iniziata — quale doveroso atto di omaggio — agli ospiti stranieri, così si conclude.

Ecco infatti, raccolte in una ala del nostro padiglione la mostra degli artisti irlandesi ove si trova a rappresentare il suo governo, S. E. l'ambasciatore Devhing; quella dello Stato d'Israele del Brasile, ove gli ospiti ricevono l'omaggio del Console sig. Casado Manoel Bento e quella della Svezia con l'incaricato d'Affari Gronvall e il Commissario Lindhagen.

Sono già le una, allorchè la laboriosa inettuata ha termine. Il Ministro Gonella, nel lasciare il parco dei Giardini esprime il suo più vivo compiacimento all'on. Ponti e al prof. Palluchini per il mirabile allestimento di questa XXV Biennale, e quindi, assieme ai rappresentanti del Senato e della Camera, si congeda dalle altre autorità italiane e straniere, prendendo imbarco nel motoscafo che si allontana rapidamente attraverso la laguna ruttilante di sole.

Le autorità hanno partecipato quindi ad una colazione offerta dalla Biennale nelle sale di Ca' Giustinian, e servita inappuntabilmente dalla Ditta Rosa Salva. Nel pomeriggio della giornata inaugurale della XXV. Biennale i visitatori sono stati 3902.

L'orario dell'Esposizione rimane così stabilito: apertura ore 9, chiusura ore 18, senza interruzione.

In occasione della inaugurazione della XXV. Biennale hanno telegrafato, inviando la loro adesione i ministri on. Togni, on. Vanoni, on. Aldisio, i sottosegretari on. Carlo Vischia, on. Battista, on. Galati, on. Clerici, on. Dominedò, on. Bubbio, on. Bovetti, l'ambasciatore d'Italia a Londra duca Gallarati Scotti, lo ambasciatore d'Italia a Bruxelles, l'Ambasciatore d'Italia al Messico Petrucci, il Ministro d'Italia a Stoccolma Migone, il Ministro di Italia a Vienna Cosuelli, il Ministro d'Italia a Berna Reale, il Ministro d'Italia a Praga, il Ministro di Grecia a Roma, il Ministro di Cecoslovacchia a Roma, il Sindaco di Roma, il Sindaco di Brindisi, il Sindaco di Palermo, i Rettori delle Università di Genova e di Modena, il Sovraintendente alle Gallerie di Parma, il Direttore Generale delle Ferrovie dello Stato Di Raimondo, il Commissario della Quadriennale di Roma, il direttore generale dello spettacolo avv. De Pirro, l'ispettore generale del Teatro dott. Biasi, il Presidente della Fiera del Levante, il Presidente dell'Istituto Nazionale Luce ecc.

Il ministro Gonella in un padiglione dell'Esposizione (foto Borlui)

Biennale XXV

Una citazione di Brocchieri alla Biennale d'Arte

Lo scrittore Beonio Brocchieri, rappresentato dagli avvocati prof. Carlo Ferri ed Eugenio Milner, ha notificata una citazione contro il rappresentante commissario straordinario, della Esposizione Biennale di Venezia, chiedendo l'annullamento dei rapporti contrattuali tra il predetto Ente e gli espositori, rapporti che si ritengono infirmati di nullità. Beonio Brocchieri, che ha avute respinte alcune opere sue presentate per la mostra, chiede un risarcimento di danni, motivato dal fatto che i poteri dell'attuale commissario straordinario appaiono abusivi e contrari a precise disposizioni di legge.

La causa di grande interesse per la sottigliezza giuridica degli argomenti e per la sostanziale importanza della questione sarà discussa davanti al Tribunale di Venezia.

Biennale XXV

IERI NELL'ARMONIOSO INCANTO DEI GIARDINI

Folla d'eccezione alla Biennale per la prima giornata della "vernice„

Oltre agli espositori e ai critici dei più noti giornali italiani ed esteri hanno proceduto alla visita dei padiglioni l'ambasciatore Dunn, l'on. Avanzini, diplomatici e gli addetti consolari

Una folla di eccezione ha varcato ieri mattina i cancelli della Biennale, ha sciamato lungo il viale dell'Esposizione, i piccoli sentieri ombrosi scavati nelle nitide ghiaie tra aiuole di ortensie sotto le fresche ombre delle acacie e dei pioppi cipressini.

La «vernice» di questa Mostra, che la città d'acqua e di pietra accoglie da oltre mezzo secolo nell'arcadica leggiadria di una lieta cintura boschiva, ha sempre un suo inconfondibile colore e un suo odore: colore di sole e di verdoline penombre; odore di vernici e di tavolozze. Odore di nuovo.

E qui, in questa oasi serena, ove tutto ha un linguaggio sommesso, in questa repubblica che ha doganieri incorruttibili, e che per essere quella dello spirito e della natura è la più benedetta, abbiamo incontrato il pubblico delle grandi occasioni: critici illustri, giornalisti, personalità eminenti del mondo artistico internazionale, amatori, signore elegantissime. Alla spicciolata o a crocchi, e i più con catalogo e lapis alla mano.

L'ambasciatore Dunn, la sua gentile consorte, il dott. Perocco e un gruppo di signore alla «Vernice» della Biennale

Ogni tela, ogni statua, ogni composizione in terracotta o in legno ha il suo pubblico che osserva attento, vaglia, annota i giudizi più diversi come diversi sono i suoi idiomi. Ed è un pubblico che rifugge dalle rumorose manifestazioni di ammirazione, perchè il suo godimento non è esteriore, così come non sorride e non cella anche davanti a ciò che può sembrare meno riuscito, perchè sa che ogni opera ha una nobiltà di intenti ed è frutto di un travaglio interiore che l'artista può essere riuscito o meno a trasfondere nella tela o nel marmo.

Niente di più, perchè questa è la «vernice»: una cerimonia in sordina, senza etichetta, senza discorsi per una presa di contatto anticipata, intima, familiare, in cui si può meglio comprendere ed intuire quel segreto linguaggio che emana da ogni opera d'arte, e che domani, forse, nell'animazione, più difficilmente può essere inteso.

Quanti erano gli ospiti che ieri si sono avvicendati nei padiglioni della Biennale? E' impossibile raccogliere tutti i loro nomi.

Tra gli altri abbiamo notato: Samuel Hunter del «New York Times»; Georges Oeri del «Basler Nachrichten»; Schulze Battmann del «Badische Zeitung»; Albert Rheinwald del «Journal de Géneve»; Frank Rubin del «Politiken» di Copenaghen; Pietri Roland di «Ce Soir»; Laws Frederic del «News Cronicle»; Gustaf Nasstirom dello «Stockholms - Tidningen»; Gotthard Johansson dello «Svenska Tagblated» di Stoccolma; B. Nicolson del «Burlington Magazine» di New York; Y Welti del «Neuezurichen Zeitung»; John Luter del «Times-Life»; Pierre Gullet della «Gazzetta di Losanna» ecc.

Tra i critici e giornalisti italiani abbiamo notato: Leonardo Borgese del «Corriere della Sera»; Marziano Bernardi della «Gazzetta del Popolo»; Emilio Zanzi del «Corriere del Popolo»; prof. Enrico Somarè della Rivista «Tempo»; Ghiglione del Secolo XIX; Ugo Nebbia del «Tempo»; Marussi de «La Fiera Letteraria»; Piero Scarpa del «Messaggero»; Costanzo Di Marzo del «Giornale di Napoli»; Michele Biancale; Attilio Podestà di «Emporium»; Valsecchi di «Oggi»; Vicari del «Momento di Roma»; Venturoli di «Paese Sera»; Bullo Guido dell'«Avanti!»; Corrado Corazza de «L'Avvenire d'Italia»; Carlo Barbieri del «Mattino di Napoli»; Cavalli del «Giornale dell'Emilia»; Egidio Bonfante della Rivista «Comunità»; Raffaele Carrieri di «Epoca»; Carlo Tridenti del «Giornale d'Italia»; Alberto Rossi della «Stampa»; Giuseppe Galassi del «Quotidiano»; Costantino Baroni del «Popolo»; Garibaldo Marussi dell'«Agenzia Mercurio»; Virgilio Guzzi del «Tempo» di Roma; Vincenzo Costantini del «Corriere Lombardo», ecc.

Confusi a questi, quasi tutti gli espositori: accanto ai maestri i giovani. Abbiamo visto Carrà e Majai, Casorati e Semeghini, Mastroianni, Marino Marini, Arturo Tosi, Felice Carena e numerosi altri, oltre alla nutrita schiera dei pittori veneziani, presenti quasi al completo.

Hanno pure visitato la Mostra l'ambasciatore Dunn, diplomatici e addetti consolari giunti a Venezia per partecipare alla solenne inaugurazione di giovedì prossimo, il sottosegretario al Tesoro, on. Avanzini e il Prefetto, dott. Gargiulo.

Quando gli ospiti hanno lasciato il recinto di questa XXV Mostra, ove la fantasia, l'estro, lo stile si confondono in un insieme armonioso, un altro quadro si è rivelato ai loro sguardi estatici, tra la verdechiara cornice dei tigli; un quadro vivo che ha una sua vivacità cromatica, e di una smagliante bellezza: Venezia, tra luminose vibrazioni d'acqua e preziosi balenii di sole.

Frattanto proveniente da Roma è giunto, ieri, nella nostra città il ministro irlandese per l'Italia S. E. Devlin Denis.

L'illustre personalità, che ha preso alloggio all'albergo «Europa» presenzierà alla solenne cerimonia inaugurativa della XXV manifestazione internazionale di arte della Biennale di Venezia.

DOPO LA CITAZIONE DI BEONIO BROCCHIERI

Risponde il Commissario della Biennale d'Arte

Nei giorni scorsi la stampa ha dato notizia di una citazione al Commissario della Biennale d'Arte di Venezia, on. Ponti, promossa dallo scrittore Beonio Brocchieri nella quale si chiede l'annullamento dei rapporti contrattuali tra l'Ente della Biennale e gli espositori in quanto tali rapporti vengono ritenuti infirmati per nullità. Beonio Brocchieri, che ha avute respinte alcune opere presentate per la Mostra, pretende il risarcimento dei danni motivando la sua richiesta col fatto che i poteri dell'attuale Commissario appaiono contrari a precise disposizioni di legge.

Sulla causa abbiamo voluto chiedere all'on. Ponti qualche informazione e qualche impressione.

Egli si è schermito dal parlare. «*Le cause*, ci ha detto, *si trattano in Tribunale e non sui giornali dove la discussione è necessariamente non tecnica, e dove invece amano portarle gli artisti malcontenti e i bocciati con intenti puramente reclamistici. La Biennale rifugge da questi sistemi e si affida alla giustizia*».

Alle nostre insistenze per sapere se sia possibile che egli, on. Ponti, Commissario Straordinario della Biennale, non abbia più alcun potere per organizzare ed aprire l'esposizione, e che tutta questa enorme attività, di cui tra pochi giorni vedremo i risultati, sia viziata alla base da insanabile illegalità, l'on. Ponti ci ha poi risposto:

«*Con una legge dell'aprile 1947 sono state stabilite nuove norme per la nomina del Consiglio di amministrazione della Biennale e del relativo Presidente. Spetta alla Presidenza del Consiglio di porle in attuazione. La Giunta di Venezia ha protestato contro questa legge informando che era allo studio una proposta di riforma dello statuto della Biennale, proposta che finora non è stata presentata.*

Di fronte a tale protesta e in attesa di conoscere le proposte del Comune di Venezia, la Presidenza del Consiglio non ha ancora provveduto alla nomina del Consiglio d'amministrazione. Fino a che questa nomina non avvenga, io dovevo restare, come sono restato, al mio posto e con l'approvazione della Presidenza del Consiglio, ho indetto ed organizzato l'esposizione del 1948, quella che sarà aperta prossimamente e tutte le altre manifestazioni che fanno capo alla Biennale. Prescindo da ogni questione giuridica: ma se così non si fosse fatto la Biennale sarebbe morta, e tante altre città italiane e straniere si sarebbero affrettate a cercarne la successione. Non parlo a vanvera. Ma è questo che si vuole? Si vuole la morte di questa gloriosa istituzione, di cui, coi miei collaboratori, sono l'umile e devoto esecutore, di questa istituzione che tanta fama gode nel mondo e tanto vantaggio apporta a Venezia?

Ritengo che non ci sarà nessun magistrato che possa decidere che le funzioni del Commissario Straordinario, mentre si attende, e non per colpa sua, la nomina del Consiglio di amministrazione, dovessero limitarsi a pagare gli stipendi a impiegati inoperosi e far scopare e riparare gli edifici della mostra. E sono fiero dell'attività che abbiamo dato tutti insieme a far risorgere la Biennale. Si deve tener presente che coloro che ci fanno rimproveri esercitano il sacrosanto diritto della critica, ma spesso o sono malcontenti, o partono da diversi criteri artistici ed organizzativi che non abbiamo creduto di accogliere. Il Beonio Brocchieri, che non ha mai fatto il pittore e che per la prima volta si presentava ad una mostra, si lagna perchè la Biennale divide gli artisti in due categorie: invitati ed ammessi dalla giuria. Così si è sempre fatto e giustamente, perchè sarebbe assurdo far passare sotto giuria gli artisti che hanno già una fama riconosciuta, togliendoci poi il mezzo di dare, con la scelta degli invitati e con la loro rotazione di mostra in mostra, un determinato carattere e un particolare indirizzo alla grande esposizione. Sarebbe altrettanto ingiusto impedir l'accesso ai giovani e agli artisti non ancora conosciuti, di cui però non potremmo ammettere le opere a casaccio. Il regolamento è chiaro e per la ammissione tutti gli aspiranti espositori hanno votato con piena libertà i nomi degli artisti che dovevano comporre la giuria.

Il Beonio, come tutti gli altri, ha dato liberamente la sua adesione, ha accettato il regolamento e il sistema di nomina della giuria; se non voleva esser giudicato da artisti ma da giornalisti o per avventura da filosofi, non doveva mandare le sue opere. Appare assai poco serio il lamento postumo contro norme che egli conosceva, che ha accettato dandovi esecuzione. E si noti che il giudizio sull'ammissione è stato dato dai maggiori artisti italiani, scelti dagli artisti stessi, il chè è la migliore garanzia per tutti.

Il bello è poi che molti si lagnano perchè nella Commissione ordinatrice ci sono troppi critici!».

XXV Biennale

Il Gazzettino
15 GIU. 1950

ALLA XXV BIENNALE VENEZIANA

Tre "movimenti" storici

Massimamente romantico il fauvismo, intellettualistico il cubismo, polemico il futurismo: e tutti ebbero la loro ragion d'essere e la loro importanza nello sviluppo dell'arte contemporanea

Il giro è lungo: tanto lungo e laborioso, quale nessun'altra delle precedenti Esposizioni veneziane ha mai riserbato al visitatore. Inutile illudersi di poter far presto, di sbrigarsela alla brava in quattro e quattr'otto. Chi entra in queste sale, e vuol vedere e capire qualcosa davvero, bisogna che lasci la sua fretta fuor della porta, ad attenderlo lungo i viali, sotto la verde ombra degli alberi. Non c'è via di mezzo. E noi, appunto cercheremo di dare il buon esempio, nell'accingerci, come adesso facciamo, dopo il nostro capitolo introduttivo, ad un ragguaglio maggiore di fronte alle opere, incominciando il viaggio dai tre movimenti storici — fauvismo, cubismo, futurismo — che la Esposizione accoglie nel padiglione centrale.

Nasce la pittura pura

Alcuni antecedenti del fauvismo potranno magari essere individuati lontano, fino in certi modi pittorici del tre e quattrocento, o addirittura in quelli bizantini; ma le sue premesse più prossime son lì, invece, a un passo dal giorno in cui esso nacque ufficialmente, nel dipingere di Gauguin e di Van Gogh.

Si sa che un movimento figurativo è tanto più valido e vitale quanto maggiore è la necessità e la convinzione con cui esso s'oppone e reagisce alle forme, ormai fattesi cifra e maniera, del movimento che lo precede. Ora, a precedere il fauvismo è l'impressionismo, la decadenza del quale si determina tra l'890 e il '905 in quel raffinamento borghese che a Maurice Denis fa lanciare il grido famoso: «Qui nous délivrera des gens fins?».

Che l'esempio di Cézanne abbia avuto molta importanza sull'orientamento dei fauves, nessun dubbio. Però la trasposizione del colore e la sua liberazione da ogni riferimento obbligato vennero ad essi soprattutto da Gauguin e da Van Gogh: il primo che, reagendo all'impressionismo, sciolse la pittura da ogni pregiudizio imitativo e la fissa sul piano delle due dimensioni naturali, e il secondo che, pur continuando a servirsi di mezzi impressionistici a scopi non impressionistici e anteponendo la suggestione alla descrizione, la impenna in uno slancio romantico e la carica di significati violentemente drammatici.

«Au lieu de chercher à rendre exactement ce que j'ai devant les yeux, je me sers de la couleur plus arbitrairement, pour m'exprimer plus fortement», diceva infatti Van Gogh. E in quanto a Gauguin, il gruppo dei nabis sorse in seguito all'insegnamento suo, allorquando Sérusier, mostrato ai suoi amici un piccolo dipinto di Bretagna, «fait en octobre 1888 sous la direction de Gauguin», rese loro evidente — come ricorda Denis — «que toute oeuvre d'art était une transposition, une caricature, l'équivalent passionné d'une sensation reçue»: e che i nabis legandosi all'esperienza gauguiniana, anche se non sempre riuscirono a sfuggire gli equivoci di una trascrizione simbolica e letteraria della realtà, contribuissero parecchio a facilitare l'avvento dei fauves, stan lì a dimostrarlo le numerose dichiarazioni di Denis, spesso così acute da doversi considerare senz'altro alla base della poetica fauvistica.

L'aspirazione dei fauves fu dunque quella di esprimere un'emozione interna, non più asservita a vincoli naturalistici, nè schiava dei fenomeni fisici. In sostanza, essi ereditarono in certo senso e quindi impetuosamente svilupparono ciò che in alcuni postimpressionisti, da Gauguin a Bonnard, non cristallizzatisi passivamente nella traccia dei predecessori, s'era venuto affacciando per logica evoluzione, sia sul piano ideale che tecnico. E si comprende adesso perchè non occorresse un manifesto programmatico a raccoglierli in gruppo, quando essi apparvero per la prima volta insieme nel '905, ma bastasse la volontà comune di rinnovar la pittura in un'esperienza nuova e totale di vita, dove la natura si discoprisse non come fenomeno visivo, sibbene come manifestazione spirituale del sentimento.

Esaltazione del colore

Non per nulla quasi tutti i fauves erano stati alla scuola di Gustave Moreau, un maestro altrettanto rispettoso di ogni tendenza quanto sottile nei giudizii, il quale diceva all'allievo Desvallières: «Que importe la nature en soi! Elle n'est pour l'artiste qu'une occasion de s'exprimer. L'art est la poursuite acharnée par la seule plastique de l'expression du sentiment intérieur».

E codesta espressione del sentimento fu trovata nel colore, nella sua esaltazione attraverso i toni puri, giustapposti o in contrasto: cioè in un colore che, escludendo qualsiasi principio scientifico e presupponendo invece soltanto la sensibilità e la fantasia, subordinava la forma al variare dei suoi stessi rapporti, privandola d'ogni valore proprio, e facendone anzi un colore-forma più che una forma-colore, non preoccupata mai nè di rispettare nè di falsar la realtà, ma soltanto di servire fedelmente lo sviluppo cromatico. Nacque così quella pittura pura, la quale, accogliendo l'oggetto nel quadro con nessun altro scopo che di crearvi una zona colorata, doveva risolversi pochi anni dopo, attraverso altre esperienze, nell'astrattismo assoluto.

MAURICE DE VLAMINCK: Ritratto di donna

Qui, in questa sessantina di tele che la Biennale ha raccolto, il movimento ci sembra documentato a dovere: dalla miracolosa felicità di un Matisse, il quale nell'equilibrio anche allora calmo e trasparente del suo genio crea le libere immagini degli «Oliveti a Collioure», del «Marinaio», della «Gitana», di «Margherita», di «Mademoiselle Matisse» e di «Antibes», alla «barbarie» impulsiva ed energica di Vlaminck che, nel «Villaggio», nei «Platani», in «Chatou», nel «Boscaiuolo» e nel «Ritratto di donna», già anticipa i segni del suo prossimo espressionismo; dalla breve stagione di Braque, cui nel «Paesaggio di La Ciotat», nella «Marina all'Estaque» e nella «Donna seduta» gli umori fauvistici filtrano attraverso il ricordo cézanniano, a quella altrettanto breve di Derain, che con «Le Pecq», il «Ponte di Londra» e il «Bacino di Londra» ha dato alcune delle sue opere più ardite; da Dufy, cugino in superficie di Matisse, a Marquet, rievocato quale dopo il '907 o il '908 non seppe o non volle più essere; e ancora da Othon E. Friesz a Manguin, e da Van Dongen a Louis Valtat.

Germi fecondi

Il pubblico, scrive Roberto Longhi, si chiederà certamente «come mai un movimento così vivo e producente si sia, in pochi anni, insabbiato. Secondo Braque fu perchè «non si potesa restar sempre nel parossismo». Tuttavia il vento dei fauves sparse germi «da rifiorire ad ogni ricorrenza felice»: e basti infatti pensare a Matisse.

Il modo d'essere degli artisti di fronte alla scienza fu, a volta a volta, dal rinascimento in poi, di opposizione o di adesione. I fauves, ad esempio, la trascurarono o l'avversarono, per il pieno trionfo della fantasia; i cubisti, viceversa, se ne servirono ampiamente, fino a volerla atteggiare o sostituire a gusto loro. Sicchè, all'opposto dei fauves, che non credettero mai necessario definirsi in un manifesto programmatico, i cubisti ebbero bisogno di regole ben chiare, che ne sorreggessero e avallassero l'attività. Si afferma che, probabilmente, senza l'avvento del fauvismo, il cubismo non sarebbe mai nato; in ogni modo, a legar questo a quello non è un passaggio evolutivo, ma reattivo. E se davvero, per spiegare i fauves, par giusto ricorrere a quella sorta di simpatia intellettuale di cui parla il Bergson, la quale facilita l'intuizione; per spiegare i cubisti non v'è miglior richiamo che il razionalismo cartesiano, dove il dubbio è eletto a sistema di una dialettica che, negando ogni esperienza, ogni idea preesistente, intende affrontare il problema dalla base.

Il suggerimento di Cézanne

Di qui l'immediato opporsi del cubismo ad ogni passione istintiva, ad ogni ideologia romantica, subordinando la fantasia allo stretto controllo della coscienza. Certo che Cézanne non poteva immaginare che alcune frasi della sua lettera a Emile Bernard, sarebbero servite poco di poi a giustificare il nuovo movimento. «Traitez la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un plan, se dirige vers un point central», egli aveva scritto, fra l'altro, il 15 aprile 1904. Però Cézanne, si sa bene, voleva «faire de l'impressionisme un art pour musées», voleva «refaire Poussin sur nature» e non condurre la pittura all'astrazione assoluta. Ciò non di meno egli, nel riaffermare, in opposizione all'impressionismo, la necessità di una coscienza plastica, non solo s'era giovato del contrasto di masse, dividendo ogni massa in un numero più o meno grande di valori pittorici (quei trapassi, ruptures subites des plans géométrisés, definiti da André Lhote come «l'expression désinvolte et musicale de l'atmosphère qui ronge par androit la forme des objets»), ma aveva altresì accentuato l'evidenza dell'immagine, cogliendo l'oggetto da parecchi punti di vista, senza romperne tuttavia l'equilibrio tradizionale. E fu, appunto, a quella esplicita, sebbene ancora iniziale trasposizione del volume nello spazio, che il cubismo si rifece nei suoi primi passi. Che poi la lezione di Cézanne trovasse sviluppo in altri contributi, alcuni casuali, come la scoperta degli idoli negri, fatta da Vlaminck presso i rigattieri parigini e segnalata da Matisse a Picasso, e alcuni perentori, come l'evoluzione del pensiero filosofico e il moltiplicarsi delle scoperte scientifiche e il diffondersi del progresso meccanico, anzichè mutare o diminuire l'importanza di quel primo avvio, pone definitivamente in ombra ogni altra fantasiosa e suggestiva genealogia.

Empirismo e coscienza

Il cubismo, ha scritto recentemente l'Huyghe, rispose a due bisogni: sottomettere le nostre creazioni alla pura ragione, e trasporre la maggior parte dei nostri atti dal piano della vita vissuta a quello della vita pensata. Il che, in sostanza, non vuol dire altro che ricerca della verità.

Così, anche i cubisti aspirarono all'universale e all'eterno ma attraverso la linea e la forma plastica, le quali inducono ad un'astrazione maggiore dalla realtà che non il colore puro. Perciò ,scartato il cromatismo dei fauves e abolito pure il tocco sensibile, che ancora permaneva in Cézanne come residuo impressionistico, essi rivolsero il loro interesse all'oggetto, per negarlo nella sua realtà visiva, in quello spazio prospettico che era stato una delle grandi scoperte del rinascimento, e sottoporlo invece ad una realtà conoscitiva, affatto nuova, in uno spazio dove il tempo s'inserisse come quarta dimensione a rivelar l'immagine nella pienezza della sua esigenza ritmica. Platone aveva detto: i sensi non percepiscono che ciò che passa, la conoscenza ciò che resta. E Malebranche: la verità non è nei nostri sensi, ma nel nostro spirito. E a queste e ad altre simili sentenze Braque faceva eco, adesso, con una sua: «Les sens déforment mais l'esprit forme».

Ora, poichè solo allo spirito e non certo all'occhio o agli altri organi, è concesso di porsi con libertà così nello spazio che nel tempo, era unicamente allo spirito che i cubisti potevano chiedere di muoversi, come essi volevano, «autour de l'objet — son parole di Gleizes e Metzinger — pour en saisir pluisieurs apparences successives, qui, fondues en une seule image, le reconstituent dans la durée». Ed ecco l'oggetto suddiviso nelle sue parti, frantumato nelle sue forme, disseccato nei suoi elementi più semplici; ed ecco quelle parti, quelle forme, quegli elementi proiettati sulla tela in una giustapposizione bidimensionale, da permetterne l'osservazione da ogni punto di vista; ed ecco l'antica veduta in profondità, trasformata di colpo in una veduta in superficie. L'oggetto così sezionato, perse la «verità» tradizionale e ne assunse una geometrica, che astraeva dalla natura senza che tuttavia ogni leggibilità venisse compromessa. Era certamente un passo più lungo di quello già fatto dai fauves, verso l'autonomia dell'arte: e Ozenfant dirà esattamente che il cubista «estime que le tableau ne doit rien à la nature, et il se sert des formes et des couleurs, non pour leur pouvoir imitatif, mais pour leur valeur plastique». Ma non era ancora l'arte astratta, in quanto «un tableau sans intention représentative ,afferma Gris, serait une étude de technique toujours inachevée» mentre il cubismo sottoponeva pur sempre la realtà ad un processo evocativo. Però l'astrattismo puro già stava battendo alla porta.

Quattro maestri

Braque, Picasso, Gris e Léger sono gli artisti scelti dalla Biennale per documentar il movimento, presentando di ciascuno una diecina di opere. E si potrà discutere se la preminenza della scoperta spetti al primo oppure al secondo. Si sa, in ogni modo, che «Les Demoiselle d'Avignon», dipinto da Picasso fra il '906 e il 907, è considerato il primo quadro cubistico: e qui, a ricordarcelo, abbiamo di esso uno degli studi preparatori (quello della collezione André Lefèvre, di Parigi). D'altro canto, a Braque si debbono il «Paesaggio» (1906) e il «Castello della Roche Guyon» (1907), legati entrambi con molta evidenza alle strutture cézanniane. Comunque, va notato che, dopo alcuni lavori di avvio in cui la somiglianza è innegabile, da provare una vera comunione e concordanza d'intenti (e vedi di Braque il «Metronomo», la «Donna», la «Natura morta con violino», e di Picasso il «Chitarrista», il «Ritratto di W. Udhe», il «Poeta»), subito i due artisti assumono caratteri propri, che

PABLO PICASSO: Studio per «le Ragazze d'Avignone»

per il pittore d'Argenteuil son quelli di una attenzione raziocinante, di un ordine positivo, di una regola che «corregge la emozione», e per il pittore di Malaga quelli in cui le cupezze inquisitoriali si fondono ai sortilegi spagnoleschi, il sangue orientale agli impulsi anarchici, e tutto precipita verso un'avventura crudele, che sembra arbitraria ed è invece, il più dei casi, ineluttabile come un destino.

E diversi molto da Braque e Picasso, come diversi fra loro, sono anche Gris e Léger: questi che, sfuggendo alla teoria della quarta dimensione e approfondendo invece lo studio dei volumi e delle proporzioni, sente il costruttivismo del Larianow e dimostra d'amare la macchina come una rigorosa architettura geometrica («Cucitrice», «Parigi dalla finestra», «14 luglio 1914»); e quegli che, teorico severo e ubbidiente ad un ordine tutto mentale, si giova di innumerevoli trovate ornamentali («Ritratto della madre», «Paesaggio a Céret», «Chitarra e bicchiere»), senza tuttavia contraddire alle particolari esigenze di quello che il Raynal ha definito «le cubisme désintéressé».

"Agire,, e "fare,,

Fossero stati più rigorosamente logici, e da certe formulazioni generiche avessero saputo dedurre conseguenze da impegnare la ricerca artistica intorno ai problemi di un nuovo linguaggio, invece di sviarla dietro una prassi quasi esclusivamente etico-sociale, le cose sarebbero forse andate in modo diverso per i futuristi.

Ma il futurismo scelse quale perno, quale nucleo centrale del suo esistere, il concetto dell'«agire» in opposizione all'altro del «fare», dimenticando che già nella lucida deduzione degli scolastici dalla formula aristotelica, quello era posto sul piano della morale come perfezione propria dell'uomo, e questo sul piano dell'arte come perfezione propria dell'opera. Così che, se nessuno avrebbe potuto dar torto ai cinque firmatari del «Manifesto dei pittori futuristi», pubblicato l'11 febbraio 1910 a circa un anno da quello marinettiano nel «Figaro», quand'essi proclamavano vitale «soltanto l'arte che trova i propri elementi nell'ambiente che la circonda», era poi impossibile non contraddirli allorchè dimostrarono di individuare siffatti elementi ambientali, non in un sentimento attuale della storia, sibbene esclusivamente negli apporti praticistici che di essa storia potevano apparire magari l'espressione più vistosa, ma non la costitutiva e determinante.

Polemica contenutistica

Il fatto è che il futurismo non ebbe un vero e proprio problema formale, ma esaurì il suo impeto in una polemica contenutistica, la quale, non ostante le innumerevoli dichiarazioni rivoluzionarie, piene di intuizioni e di fermenti vivissimi, si riallacciava pur sempre al passato. Tanto è vero che, fin nel dichiarare che il gesto non doveva più essere un «momento fermato» del dinamismo universale, ma la «sensazione dinamica» eternata come tale, i futuristi non trovarono, per esprimere quest'ultima, altro mezzo che un ritorno alla tecnica divisionistica, sebbene applicata alla compenetrazione dei piani in movimento e alle linee-forza, da loro escogitate per esprimere un dinamismo delle forme, parallelo a quello che già esprimeva il colore. Ed altrettanto, riconoscendo di seguire una via differente, ma anche, in certo qual senso, simile alla via dei postimpressionisti, dei sintetici, dei cubisti di Francia scrivevano di sentirsi assolutamente opposti ad una simile arte, in quanto «essi insistono a dipingere l'immobile, il ghiacciato, e tutte le forme statiche della natura», mentre noi «esaltiamo, senzc cessa, la intuizione individuale» e non accettiamo che un'arte la quale sia «sintesi di ciò che si ricorda e di ciò che si vede» Per la qual cosa si capisce come, nel porre di nuovo certi modi del movimento impressionistico, il futurismo non potesse chiarirsi nella ricerca formale, nè giungere a percepire, più che per semplice intuizione, il valore dell'atteggiamento astrattista e comunque non fino ad esaurirlo in sè come fece, ad esempio, il cubismo, ma rimanesse, all'opposto, vincolato sempre ad una trascrizione della realta ancora fondamentalmente naturalistica.

Contro i pregiudizi

E' per questo che l'importanza del futurismo, più che nelle opere in se stesse, va ricercata nell'azione violenta, nella lotta furibonda ingaggiata contro le formule accademiche e l'ozio e i pregiudizi in un fare in cui, da anni oramai, s'era passivamente cristallizzata l'imitazione di un mondo del tutto superato e svuotato di ogni contenuto. E ad ingaggiar codesta lotta furono, appunto, i firmatari del primo «Manifesto dei pittori futuristi»: Boccioni, l'ingegno meglio dotato e il teorico del gruppo, Carrà, che talvolta si avvicina ai modi del primo cubismo. Severini, il quale creò alcuni dei quadri che ebbero più successo, Russolo, assai fecondo di facoltà immaginative, e Balla, il più anziano di tutti.

Questi, dunque, i movimenti artistici, che, con larga scelta di opere, la Biennale documenta nel suo padiglione centrale: massimamente romantico il fauvismo, intellettualistico il cubismo, polemico il futurismo. Ma di tutti e tre, se l'ultimo fu quello che ebbe meno importanza, e il secondo quello che con maggior rapidità si diffuse e raccolse seguaci e imitatori d'ogni sorta nel mondo intero, va riconosciuta oggi al primo, nella prospettiva storica che ce ne distanzia, una grandezza allora insospettata, una validità poetica così alta e viva, da gareggiare quasi, durante i brevi anni in cui fiorì, con la più grande stagione dell'impressionismo.

Silvio Branzi

(Il primo articolo di questa cronaca sulla Biennale è stato pubblicato ne «Il Gazzettino» dell'8 giugno)

Biennale XXV

Destinata a rovinare le Biennali che verranno

Henri Rousseau detto il Doganiere: « Tigre che attacca un bufalo » (1908).

Venezia, giugno.

Conviene comprare il blocchetto di dieci biglietti. Sia perchè si spende la metà; sia, soprattutto, perchè in una sola volta nessuno, neanche il più allenato fisicamente e spiritualmente dei visitatori, potrebbe mai farcela: tanta e di tanti generi la roba esposta. Si parla come nulla fosse di tremila e oltre quadri, di centinaia e centinaia fra sculture, ceramiche, disegni e stampe. Di decine e decine di Nazioni. Si va da Favretto, col suo realismo ottocentesco talvolta fotografico, a Kandinsky il papà, e, anzi, il nonno dell'astrattismo: si va dal *trompe-l'oeil* dell'olandese Raoul Hynckes, che batte addirittura Scitian, alle ceree nebbie di Medardo Rosso; da un grande ritratto in bronzo del Maresciallo Tito, col cappotto napoleonico, gli stivaloni possenti, la giubba militare perfetta in ogni punto, opera di Antun Augustincic, alle *Litanie della Vergine* eseguite con molta pazienza e devozione e messe insieme con molti astratti pezzetti di legno verniciato dal pittore veneziano Mario Deluigi. Si va dalle cento donne di Toni Zancanaro, pelose e matte, ai preti e pretini di Gianfilippo Usellini, lisci e virtuosi. E ci dimenticavamo del Padiglione delle Arti decorative « Venezia » con i vetri, i mosaici, i tessuti, le lacche, i merletti e i ricami, gli smalti. Quanto ai popoli, veramente c'è da fare un triplo giro del mondo: forse manca solo la Russia (che d'altronde appare bene in vista nel premiato manifesto dell'esposizione). Per il resto, massima scelta: volete andare in Egitto? o nella Colombia? In Danimarca? o in Grecia? Al Messico? o negli Stati Uniti? In Portogallo? o in Irlanda? In Israele o nel Sud-Africa? In Brasile? o in Svizzera? Non avete che a scegliere. Beninteso, però, occorrono almeno dieci biglietti. Se no si muore. E morir d'arte, cioè della più bella fra le attività spirituali, sarebbe la più crudele delle morti e delle pene. Nemmeno i nazisti arrivarono a pensarci; nemmeno gli squisiti Cinesi. Assente principale stavolta è Mario Sironi, che doveva ripresentarsi dopo molti anni con una sala. In compenso sono presenti vari artisti che avevano giurato, sdegnati, di non esporre nulla e poi nulla. Causa regolamentare contro questa XXV Biennale quella di Vittorio Beonio-Brocchieri, che sostiene d'essere stato rifiutato illegalmente. (Quella di De Chirico sonnecchia da due anni).

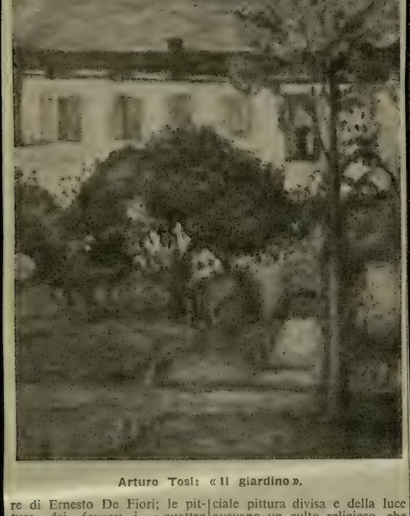
Dopo aver detto sulla quantità, straordinaria, diciamo adesso qualche cosa sulla qualità. La Biennale del 1950 — siamo facili profeti — rovinerà per parecchio tempo le Biennali che la seguiranno. I commissari, e specialmente il segretario generale Rodolfo Pallucchini, hanno fatto miracoli ottenendo mostre difficili e difficilissime: le sculture di Ernesto De Fiori; le pitture dei *fauves*; i « quattro maestri del cubismo », Braque, Gris, Léger, Picasso; i disegni di Georges Seurat; i quadri di Kandinsky; il Doganiere Rousseau; la mostra di Ensor nel padiglione belga; Bonnard, Matisse, Utrillo nel padiglione francese; il gruppo del « Cavaliere azzurro » nel padiglione tedesco; Constable in quello inglese. Così, per esempio, sarà impossibile ottenere mai più i quadri, tanti quadri, del Doganiere Rousseau; la Francia ne conserva appena un paio, la Svizzera dei suoi è gelosa, gli Stati Uniti li custodiscono con un maggior orgoglio che se fossero dei Raffaello... La voce generale, insomma, è che nel 1950 Venezia ha superato il 1948. Che cosa potranno offrirci i poveri commissari del '52? Fatti gli impressionisti la volta scorsa, fatti i *fauves*, fatti di nuovo i cubisti questa volta, fatto Picasso nel '48, fatti oggi i futuristi, fatto Turner, fatti oggi Carrà e Cino Bozzetti, e ancora De Pisis, e Tosi, e Bioglio, e Lorenzo Viani, e Bartolini, e Semeghini, Menzio, Severini, Melli, Magnelli, Villon, Portinari, Arp, Laurens, Lipchitz, Josephson, Wotruba, Kokoschka, Delvaux, Permeke, Gromaire, Zadkine, Adam, Klee, Kubin, Beckmann, Moore, Orozco, Rivera, Tamayo, i Fortuny-Madrazo e Solana, Dalí, Marin; fatto tutto il resto a cui abbiamo accennato e tanto altro di cui parleremo, fatto e strafatto il nostro neopicassismo e astrattismo, fatta quest'anno perfino una più forte mostra politica dei comunisti, che cosa rimarrà dunque alle venture Biennali? Beati gli ultimi, se i primi son discreti. Giusto castigo sarebbe il riconfermare i commissari del '48 e '50.

Be', si capisce che pitture e sculture da esporre, italiane e straniere, se ne potranno trovare sempre in abbondanza; osservando poi come sia diventata facile l'arte per tanti artisti, e come di solito autori e spettatori in tutto il mondo si contentino di poco e si adattino, davvero ogni paura può sembrare vana. Tuttavia, dato che la roba davvero buona o interessante scarseggia, dato che le Biennali di Pallucchini hanno esaurito molti campi, il lavoro degli eredi non sarà certo facile. Dato anche che i critici e i mercanti su alcuni valori stanno esagerando pericolosamente. Per esempio, oggi si sta tentando un *bum* col futurismo. E prendono parte al gioco alcuni degli stessi critici che avevano negato con altissimo disprezzo. Ma domani, spenta l'eco del *bum*, sarà difficile portare di nuovo alla ribalta i nostri futuristi. Le loro opere vivono magari come documenti: ma la pittura in sè non è di qualità ultraresistente. Identico discorso per l'astrattismo: il pubblico ormai ne ha visto fin troppo — quest'anno se ne rivede pure tanto da far girar la testa — e, checchè si dica, non dev'esser lontano il momento della chiusura. E' un'arte, quando è arte, così povera e stretta, che passata la moda un crollo dovrà inevitabilmente succedere. I *fauves*, continuando il discorso, sono pure in pericolo. A parte il fatto che la loro fortuna si deve assai alla freschezza immediata del colore, mentre questo colore oggi appare alquanto deperito, non fanno proprio l'effetto di artisti profondi e spiritualmente necessari. Anch'essi si contentano presto e si limitano da sè. Matisse e Marquet hanno delle straordinarie virtù pittoriche, sarebbe stolto negarlo; ma la novità o la necessità del *fauvisme* appare dubbia; in sostanza qui siamo fra dei tardi impressionisti, vediamo semplicemente dei buoni pittori. Mediocri o pessimi pittori, invece, i *fauves* che vogliono mostrare per forza di esser tali: Derain che rifà Seurat in brutto, Vlaminck che piglia Van Gogh a chili. E il cubismo? E' ormai stanco, oltre che stancante, malinconico, polveroso. Qual povera battaglia a foglietti volanti, a ritagli appiccicati, a specchietti e a nappine strappate dalle vecchie poltrone! E contro chi ce l'avevano? Contro il colore sgargiante e le linee molli molli dei *fauves*. Sarebbe come se il coltello ce l'avesse col pomodoro. Affar loro. In arte devono esserci guerre spirituali, non solo formali. Le forme degne di lunga vita nascono prima di tutto dai problemi interiori.

Anche la pittura dei firmatari del primo manifesto futurista lascia freddi. Perchè? Ma perchè erano freddi loro stessi. Non ci credevano sul serio. Non erano come i nostri divisionisti, o come Seurat, persone che della speciale pittura divisa e della luce avevano un culto religioso, che soffrivano sui quadri, che ci morivano su. No. Adesso non siamo noi a sparlare di un ideale: leggetevi le memorie di Severini, e quelle di Carrà anche. Leggetevi integralmente i manifesti originali. Sono pensieri che mortificano. D'altronde non eccitano nemmeno le teorie di Apollinaire o di Kandinsky, l'ingenuo che scoprì per caso l'antica legge secondo cui un quadro ben disegnato, ben colorato, ben equilibrato vale anche se visto a rovescio. Insomma, l'eccesso di lode e pubblicità nuoce; probabile che la XXV Biennale affretti la messa a schedario del cubismo, del futurismo, dello astrattismo. E che contribuisca a irritare di più la gente.

E allora la conclusione? Che cosa dobbiamo dire al lettore? Guarda fra gli italiani Semeghini, Tosi, De Pisis, Lorenzo Viani, Bozzetti; scegliendo seriamente, si capisce; guarda magari Carrà, scegliendo severissimamente. (Guarda e riguarda Constable). Guarda bene Ensor che deriva dalla pittura antica e che inventa già tutta la pittura moderna dai *fauves* a Picasso, agli espressionisti, ai primitivisti, ai surrealisti, agli astrattisti, agli stessi futuristi: senza mai però nessuna votezza e frigidezza. Guarda Seurat, lettore, guarda Bonnard e Utrillo. Guarda infine il Doganiere, il *gentil* Rousseau: ma non credere affatto che sia un maestro. E' il comodo maestro di color che non sanno: dei perpetui intelligenti novatori e inventori, i quali, a un tratto, esteticamente stanchi, diventano primitivisti e si mettono a pregare davanti a un naturale fanciullino.

Leonardo Borgese



Arturo Tosi: « Il giardino ».

Venezia Biennale XXV (1950) "Il Gazzettino. 8 Luglio 1950

AVVIO ALLA XXV BIENNALE

Il discorso, iniziato con l' Esposizione di due anni or sono, riprende il suo filo e continua attraverso le rassegne storiche e le opere nuove di questa d' oggi, che passerà probabilmente come una delle più vaste ed utili allestite finora

Stamane si apre a Venezia, nel recinto dei Giardini, la XXV Biennale d'arte. E' la seconda del dopoguerra: e che cosa, per molte ragioni, trovi un legame diretto con la prima, la XXIV, allestita due anni or sono, non ci par dubbio. Certe premesse poste nel '48 hanno qui, infatti, il loro sviluppo, la loro continuazione in una prospettiva allargata, gravida di conseguenze positive e negative. Tanto che a visitar la mostra d'oggi, il pensiero risale spesso a quella di ieri, come ad un antecedente necessario senza del quale parecchi atteggiamenti ed indirizzi ora documentati risulterebbero incomprensibili. Nè potrebbe essere altrimenti. Poichè, se a codeste rassegne veneziane spetta il còmpito precipuo di condensare in una forma criticamente motivata il meglio della produzione artistica contemporanea, è ancora funzione di esse, una funzione in certa guisa informativa e didattica, di chiarirne le ascendenze storiche in un rapporto di relazioni o reazioni immediate, dove l'opera nuova affermi, o tenti per lo meno di affermare, la necessità del suo esistere. E a codesto còmpito, a codesta funzione risponde la mostra odierna altrettanto bene della precedente.

Due convenzioni pittoriche

Quella del '48 è stata una Biennale assai vasta; questa del '50 è una Biennale addirittura vastissima. Che si potesse fare di più, raccogliere un maggior numero di opere, rappresentare altri movimenti dell'arte contemporanea oltre a quelli ora rappresentati, senza appesantire un panorama e complicar il disegno di una evoluzione storica già pesanti e complicati di per se stessi, ci sembra difficile molto. Le mostre dei Giardini non sono nè debbono essere dei musei provvisori, ma dei compendi, delle sinossi agili e svelte, e soprattutto immediate nell'effetto loro, e vive e ricche di quei contrasti e opposizioni che, accentuando la esemplificazione delle varie teorie e posizioni ed indirizzi, li rendono manifesti anche all'osservatore frettoloso e sprovveduto.

Due anni or sono il centro della Biennale era segnato dalla mostra degli impressionisti: una mostra arrivata in ritardo da noi, e ciò non di meno attesa e visitata con interesse grandissimo per l'avvio ch'essa dava all'arte contemporanea. Ed è certo che col loro essere insieme gli ultimi rappresentanti di una convenzione pittorica naturalistica, da far risalire attraverso i secoli nella civiltà nostra fino a Giotto, e i primi di una convenzione pittorica nuova, dove il linguaggio figurativo inizia il suo lento trasferimento da un modo di «vedere» a un modo di «sentire», gli impressionisti ponevano l'unico discorso utile e diritto alla comprensione di quelle forme in cui oggi si configura la nostra ultima «realtà» artistica. La rivoluzione dell'impressionismo chiude un'epoca e ne apre un'altra. Nella rappresentazione di un mondo còlto fedelmente nelle sue apparenze sensibili, e che alla luce e all'ombra di un'ora esatta sacrifica ogni altro qualsivoglia elemento, il naturalismo s'accese allora della sua fiamma più alta e più fulgida; ma in quel fuoco straordinariamente bello, finiva anche per consumare, bruciare definitivamente se stesso. Poichè, se è vero che la frase notissima di Cézanne: Monet non è che un occhio, ma che occhio!», condensa come meglio non si potrebbe le virtù e le lacune dell'atteggiamento impressionistico, è vero altrettanto che si deve proprio a Monet, seguito dall'ultimo Renoir, da Van Gogh e da Gauguin, la scoperta dell'indipendenza del colore e la sua trasposizione nello spazio, come si deve a Cézanne d'aver scoperto l'indipendenza del disegno delle forme apparenti e la trasposizione spaziale del volume.

Due intuizioni importantissime, donde scendono direttamente i movimenti fondamentali che determinano l'arte del primo cinquantennio del ventesimo secolo: in quanto, appunto, su di un colore non più schiavo degli antichi riferimenti obbligati fa leva il fauvismo, mentre ad un volume articolato in uno spazio nuovo, dove giuoca perfino il concetto scientifico di una quarta dimensione, il cubismo si ricollega: ai quali poi, da una parte il futurismo aggiunge l'idea della simultaneità e del dinamismo plastico, e dall'altra l'astrattismo assoluto o viceversa, in uno con l'accetto anche la necessità della sua costituzione.

La cosiddetta realtà

Ed ecco che la Biennale di quest'anno, presentando le rassegne storiche del fauvismo, del cubismo, del futurismo e degli artisti del Blaue Reiter, continua logicamente il discorso iniziato due anni or sono con la rassegna degli impressionisti, e lo sviluppa, lo amplia, spingendolo fino a quelle conseguenze estreme in cui si rispecchiano i tentativi d'oggi, volti ad individuare, in opposizione all'eredità rinascimentale, il mondo nuovo che sta sorgendo.

Quale mondo? Si sa bene che la storia è un processo del quale l'uomo vivente rappresenta un momento, non la conclusione. Tutti i secoli sono in lui, perchè tutti i secoli hanno contribuito a farlo come egli ci appare. La storia è dunque il suo passato, sul quale egli esercita quel giudizio che noi chiamiamo critica. Ma, si badi, giudizio e critica di un passato concreto e non astratto, cioè a dire di un passato che dipende dal presente che in esso anzi si definisce, e di esso dà, con la coscienza dell'esistere, la piena consapevolezza di una trasformazione, di un mutamento continuo. E in questo perenne fluire del passato nel presente sotto aspetti ognora nuovi è insito anche il senso vivo della tradizione, il quale tuttavia non potrebbe essere còlto se non si trasponesse il dato storico in valore attuale. Di qui, appunto, il risultato che porre il problema della propria tradizione già significa riconoscerne la crisi e, al tempo stesso, ammettere la necessità di un eterno divenire della tradizione medesima, perchè quella crisi possa essere superata.

Ora, la crisi dell'arte moderna comincia lì dove la cosiddetta realtà non rappresenta più un limite per l'uomo, ma un incontro che diviene sempre più raro e difficile. Il primo passo è nella stessa «sensazione» degli impressionisti, che, se apparentemente afferma ed esalta il reale, sostanzialmente lo circoscrive e diminuisce. Poi, altri passi sono nelle intuizioni e ricerche ora ricordate di Monet, di Renoir, di Gauguin, di Van Gogh, di Cézanne, e nelle scoperte che le accompagnarono sulla scomposizione della luce e sul complementarismo dei colori, donde nacque il formalismo divisionista di Seurat e di alcuni postimpressionisti. Quindi, vennero altre più importanti scoperte della scienza e formulazioni della filosofia a dare il colpo di grazia a quel vero che fino a tale momento era stato accettato come un credo universale e aveva costituito un solido piedestallo tanto per la creazione dell'artista quanto per la comprensione del pubblico. E fu la fine.

L'artista e il pubblico

Da allora il mondo esterno, scrutato per lunghi secoli con piena fiducia dall'occhio del pittore e dello scultore, cadde celermente in frantumi, fino a ridursi ad un puro accidente o a scomparire del tutto. Da un concetto di materia s'era passati ad un concetto di forza: e si sapeva oramai che la realtà, l'antica realtà naturalistica che Giotto aveva liberato dall'astrazione bizantina e proiettato fino a Cézanne, era soltanto un'illusione, un miraggio dei sensi. Di fronte agli scienziati, i quali lavoravano a distruggere un passato divenuto inutile per liberare le forze terribili esistenti nei segreti dell'universo, lo smarrimento prese l'uomo e travolse anche l'artista. Ma, poichè senza una realtà non si vive, l'artista comprese tosto che, in luogo di quella andata in frantumi, un'altra doveva pur covare faticosamente i suoi germi sotto i dubbi e le contraddizioni e le lotte e i dolori e le angoscie di quel mondo atterrito e sconvolto, che pareva avesse definitivamente perduto tutte le ragioni della sua esistenza. Quale essa fosse, ancora non era dato conoscere. Bisognava cavarla da se stessi, ricercarla nel buio del vivere quotidiano, scoprirla in un rapporto nuovo, in una nuova dimensione tra l'essere proprio individuale e l'essere universale. E in tale senso egli guidò, o credette di guidare, le sue ricerche.

Ma un siffatto lavoro non procedette sempre per la strada diritta. La nuova verità di cui l'arte aveva bisogno, non poteva essere inventata a tavolino, ma doveva nascere dalla vita, dai suoi contrasti e dai suoi urti. Ciò non di meno vi fu chi credette di poterla rivelare attraverso una nuova tecnica. Il che, tra le altre conseguenze, ebbe quelle di trasferire in gran parte l'attività degli artisti dal contenuto allo stile, e di aggravare ancor più il distacco del pubblico [illegible].

Un tempo, anzi agli impressionisti, il dipingere e il modellare rispondevano ad una richiesta diretta della società, e soddisfacevano una sua precisa necessità spirituale. E si può parlare addirittura di una sorta di controllo, inteso a verificare o a riscontrar la produzione artistica. Dapprima, era stata la Chiesa ad esercitarlo; poi, durante il rinascimento, l'autorità delle corti principesche in alcune regioni italiane, e il potere cittadino nella Venezia del cinquecento; quindi, la borghesia nell'Olanda secentesca; in fine, nel settecento, ancora la corte in Francia, e l'aristocrazia e la plutocrazia in Inghilterra. Ma nell'ottocento il controllo cessò, e cominciarono lentamente a venir meno anche l'interesse e la domanda del pubblico per la fatica del pittore e dello scultore.

Sicchè, determinatasi la rottura, gli artisti, che prima avevano lavorato per gli altri, furono costretti a lavorare soltanto per se medesimi. La società, legata sempre alla visione del mondo tradizionale, non li intendeva più, e il discorso loro s'era fatto solitaria espressione di un soliloquio, anche se certe idee da essi sostenute e certe esperienze portate a termine riuscivano ancora a raccoglierli in conventicole, a stringerli di tanto in tanto in gruppi e sodalizi. E

GIACOMO FAVRETTO: La scuola di pittura

GEORGES SEURAT: «La coppia», studio per la «Grande-Jatte»

tro o cinque artisti d'oggi che più contano, potrebbe anche non trovare in esse differenza alcuna, considerandole unicamente sotto l'aspetto della rivoluzione del linguaggio.

Poichè, se mai, la differenza appare altrove, ed è codesta: che l'arte di Giotto, di Masaccio, di Caravaggio, per quanto nuova e inaspettata e sorprendente agli occhi degli uomini del tempo loro, risolveva in forme rivoluzionarie un contenuto morale, che era nell'animo di tutti, e risultava perciò accessibile anche attraverso quel linguaggio desueto; mentre l'arte dei contemporanei non risolve, il più dei casi, come s'è detto, che un contenuto personale e che soltanto pochi iniziati riescono a comprendere, quando non si limita addirittura ad una abile esercitazione formalistica, ad un solfeggio grammaticale e sintattico.

D'altro canto, che lo sviluppo della pittura e della scultura moderna potesse seguire un altro indirizzo, ci sembra difficile pensarlo. Tanto che, a immaginar viventi nella libertà degli artisti d'oggi alcuni grandi artisti rinascimentali, e soprattutto i toscani, non potremmo non figurarceli anch'essi interamente presi nel cerchio di quei problemi tonali e formali e spaziali, dentro cui i contemporanei hanno costretto gran parte dell'opera loro. E basterebbe una siffatta ammissione, non dico già a farci accettare in pieno tutta l'arte del nostro tempo, o a giustificarla anche nei suoi scadimenti ed errori, ma per lo meno a dar le ragioni plausibili del suo essere com'è, invece d'opporre ad essa la solita accusa di povertà spirituale e di aridità fantastica, cui ricorrono di continuo coloro che tanto ciecamente l'avversano e la rifiutano, senza alcun giudizio d'appello.

Conferma di una gerarchia

Certo che l'artista deve possedere due doti: e l'una è la immaginazione, e l'altra l'abilità tecnica: ma l'una e l'altra poi si fondono, nell'opera d'arte realizzata, così perfettamente e profondamente, che nè l'occhio dell'artista nè la analisi del critico riescirebbero più a separarle o a distinguerle. Per la qual cosa bisognerà pure riconoscere col Croce che è un assurdo il credere che in pittura e in scultura l'espressione del sentimento si faccia solamente coi colori che l'ottico classifica, e con le linee e i volumi che la geometria descrive o misura: perchè quei colori e quelle linee e quei volumi sono moti spirituali, di tutto intero lo spirito, carichi di tutte le visioni e immaginazioni che lo spirito stesso ha creato, e non si lasciano stremare ad astrazioni matematiche e fisiche. E il sentimento, a sua volta, «non è esso un'aggiunta che caschi dal cielo sulle cose della natura e della realtà; ma si genera come ulteriore elaborazione di quelle cose, che non sono già fuori dello spirito, in un mondo esterno, ma sono creazioni dello spirito, che lo spirito supera ricreandole nella poesia e nell'arte, e più oltre supererà ancora rielaborandole ossia ricreandole nel pensiero e nella filosofia. Senza l'espressione della vita e della realtà nessun'arte potrebbe mai formarsi: e l'esperienza della vita e della realtà è insieme esperienza di noi stessi, dei nostri piaceri e dolori e di tutta la gamma dei nostri sentimenti, e delle immagini con cui questi fanno corpo, e che sono quel che sono perchè inscindibili dalla realtà che li ha condizionati e ne fa parte e che essi portano con sè tutta. Questa immediatezza del sentire è dalla poesia e dall'arte presupposta e superata: ma superare significa trasferire più in alto e non già trascurare e buttar via e distruggere, cosicchè nell'arte stessa ritroviamo le immagini della realtà, nostro amore e nostro tormento, sol che vi hanno ricevuto l'accento che unicamente il poeta e lo artista geniale può e sa dare, in quanto alla realtà ricercata e manifestata, essa non fu una realtà generale, a tutti comune e da tutti condivisa, ma particolare, individualistica, anarchica anche: furono scaglie, briciole di realtà, in cui, adombrando unicamente se stesso, ogni artista pensava di adombrare il mondo intero.

Valore del sentimento

Tuttavia, in quella libertà divenuta assoluta, lo sforzo dell'artista, non ostante gli smarrimenti e le cadute continue, diede frutti tutt'altro che vani. Col possesso del mezzo tecnico, si perfezionò il concetto dell'autonomia del linguaggio che, pur concepito in astratto, rese una coscienza altissima dello stile. Colore e forma, indagati in ogni segreto, rivelarono possibilità assolutamente inedite. E mentre il colore di Gauguin e di Van Gogh diede impulso allo stupendo decorativismo dei fauves e all'esasperazione dolorosa degli espressionisti, la forma di Cézanne aperse la strada alla scomposizione e ricostruzione [illegible] dell'oggetto. La pittura, aveva detto Cézanne, non ha altro fine che se stessa: anche dopo pochi anni, [illegible] anche l'arte astratta per interpretare a suo modo quella affermazione.

A questo punto, chi, per chiarir meglio la posizione dell'arte moderna in rapporto alla precedente, ponesse a confronto, mettiamo, l'opera di Giotto o di Masaccio o di Caravaggio con quella dei quattro inutile per liberare le forze terribili esistenti nei segreti dell'universo, lo smarrimento prese l'uomo e travolse anche l'artista. Ma, poichè senza una realtà non si vive, l'artista comprese tosto che, in luogo di quella andata in frantumi, un'altra doveva pur covare faticosamente i suoi germi sotto i dubbi e le contraddizioni e le lotte e i dolori e le angoscie di quel mondo atterrito e sconvolto, che pareva avesse definitivamente perduto tutte le ragioni della sua esistenza. Quale essa fosse, ancora non era dato conoscere. Bisognava cavarla da se stessi, ricercarla nel buio del vivere quotidiano, scoprirla in un rapporto nuovo, in una nuova dimensione tra l'essere proprio individuale e l'essere universale. E in tale senso egli guidò, o credette di guidare, le sue ricerche.

Ma un siffatto lavoro non procedette sempre per la strada diritta. La nuova verità di cui l'arte aveva bisogno, non poteva essere inventata a tavolino, ma doveva nascere dalla vita, dai suoi contrasti e dai suoi urti. Ciò non di meno vi fu chi credette di poterla rivelare attraverso una nuova tecnica. Il che, tra le altre conseguenze, ebbe quelle di trasferire in gran parte l'attività degli artisti dal contenuto allo stile, e di aggravare ancor più il distacco del pubblico [illegible].

Un tempo, anzi agli impressionisti, il dipingere e il modellare rispondevano ad una richiesta diretta della società, e soddisfacevano una sua precisa necessità spirituale. E si

HENRI MATISSE: Odalisca

terminarono un più frequente battere dell'accento sulla ricerca formale, li abbiamo brevemente individuati nell'esaurirsi della visione naturalistica dopo Cézanne e nell'incertezza angosciosa e drammatica di una società che ancora non è riuscita a chiarire il suo contenuto morale, la sua fede. E s'è parlato di convenzione artistica antica e convenzione artistica moderna, di trasferimento da un modo di vedere a un modo di sentire, di realtà superate e di realtà in via di formazione.

Però adesso, prima di insistere sul valore di tali differenze, converrebbe chiedersi se, presi nel loro insieme, gli indirizzi e i movimenti dell'arte contemporanea, venuti dopo l'impressionismo, siano veramente il primo annuncio, le prime avanguardie di quel mondo nuovo che noi sentiamo andar lentamente consolidandosi, senza che ci sia concesso d'afferrarne pur anco lo esatto profilo, o non piuttosto le ultime luci, gli estremi bagliori che il vecchio mondo già caduto esprime tuttavia dalle sue rovine. Ma chi potrebbe rispondere con sicurezza a siffatta domanda? Solo il tempo, d'accordo. E, ciò non di meno, rifuggirla od eluderla abilmente è impossibile.

Per questo il richiamo alla qualità di un artista ideale, autentico, qualità che per noi è quella di essere classico, può forse servirci. Non classico, si capisce, nel senso di un ritorno alla classicità antica, che risulterebbe anacronistico e antistorico, sibbene nel senso più intrinseco, essenziale e pregnante di una classicità che si esprime anche in un tempo considerato romantico. Ma, in definitiva, classicità che cos'è? C'est la mise en evidance d'une hierarchie, dice Gide. E continua: «Il vero classicismo non è il risultato di una coartazione e di una fatica esterna, che resterebbe artificiale e non darebbe che opere accademiche. A me sembra che quelle qualità che siamo abituati a chiamare classiche, siano soprattutto delle qualità morali; ed io considero volentieri il classicismo come un armonioso fascio di virtù, delle quali la prima è la modestia. Il romanticismo infatti è sempre accompagnato da orgoglio e da infatuazione. La perfezione classica implica, non la soppressione dell'individuo, ma certo la sottomissione dell'individuo, la sua subordinazione, e la subordinazione della parola nella frase, della frase nella pagina della pagina nell'opera. E' il riconoscimento e la conferma di una gerarchia. Bisogna riconoscere che la lotta tra classicismo e romanticismo esiste in ogni coscienza. Ed è da questa lotta, che deve nascere una forme cosiddette pure, proprie dell'astrazione assoluta.

Espressionismo, infatti, vuol dire uomo, visto nel suo fondo, nel suo mistero individuale; vuol dire predominio dell'introspezione, violenza di confessioni brutali, visioni ossessive, esacerbate, e gridi e spasimi; e, in definitiva, esclusione della natura. Mentre surrealismo significa, all'opposto, esclusione della volontà: ché, se la materia domina il pensiero, come dichiara il Breton, per cogliere la realtà non resta che addormentare ogni azione di questo e favorire al massimo gli stimoli di quella, per poi abbandonarsi come invasati all'automatismo. E in quanto all'astrattismo, noi crediamo sinceramente col Brandi che esso sia la clausola fatale di tutto il travaglio artistico dell'ottocento, e di una importanza retroattiva, che sta nella prospettiva storica che chiude, e non certo in quella che «non» apre. «Per giustificare l'astrattismo e redimerlo dalla taccia di essere l'ultimo marcio avanzo della marcia società borghese, il delirio stesso dell'individualità che giunge al punto di non preoccuparsi neppure di offrire un misero bandolo di significato ad una collettività ignara, un'esercitazione di snobisti estetizzanti, bisognava avere il coraggio di toglierlo dall'estetica e riporlo nella pratica condensarlo tutto nel *fare* stesso dell'artista, tornare ad una specie di gentiliano *atto puro*, e disinteressarsi completamente dall'*estetica* dell'opera d'arte. Ciò che è stato fatto, ed è un esempio del rigore onerosissimo che impone una cultura filosofica come quella italiana. Ma il significato dialettico inevitabile è stato allora che l'atto per cui si fonda l'opera d'arte astratta non è l'atto *puro* ma l'atto *gratuito*».

Nè ad uscire dall'ambito del decadentismo gioverà meglio, almeno per ora, l'atteggiamento artistico ultimo nato, che è quello del realismo. Tra le due guerre, il colore che di preferenza seguivano i critici di avanguardia nel considerare l'opera d'arte, era il colore paonazzo della psicanalisi, oggi è il colore ferrigno della storia economico-sociale (Praz). E lo atteggiamento, tutt'altro che nuovo, trova fra il resto i suoi precedenti in un manifesto datato 1833, nelle formulazioni di Marx, nella critica sovietica e in certi scrittori inglesi come L. C. Knights, Humphrey House, Friedrich Antal, ecc.

In sostanza, l'errore che già limitava lo sviluppo della ricerca artistica sulla pura forma, ottenuta sia razionalmente che attraverso l'automatismo del subconscio, si ripete qui per altro verso, basando invece ogni interesse sul contenuto, onde sostituire al concetto di arte come visione o contemplazione quello di arte come azione. E si afferma che il contenuto precede e crea la forma, così come l'essere determina la coscienza e non viceversa (De Micheli): e poichè i contenuti d'oggi sono (o sarebbero) in preminenza quelli della lotta di classe, la pittura e la scultura vanno giudicate e accettate innanzitutto e soprattutto come un'opera politica, sul piano di quella lotta medesima.

Ma l'equivoco di un ragionamento così limitativo e specioso, salta subito agli occhi. Che l'arte sia storicamente condizionata non v'è dubbio alcuno, ha scritto recentemente il Longhi, come lo è del resto la critica che la specchia e la specula. «E di questo le si dovrebbe far carico? Qui è anzi il punto per battere in breccia quegli ultimi relitti metafisici che sono i principii del capolavoro assoluto e del suo splendido isolamento. L'opera d'arte, dal vaso dell'artigiano greco alla Volta Sistina, è sempre un capolavoro squisitamente *relativo*. L'opera non sta mai sola, è sempre un rapporto. Per cominciare: almeno un rapporto con un'altra opera d'arte. Una opera sola al mondo, non sarebbe neppure intesa come produzione umana, ma guardata con reverenza o con orrore, come magia, come tabù, come opera di Dio o dello stregone, non dell'uomo».

Ora, che esaminando l'opera d'arte soltanto nella sua natura individuale, senza tener conto delle condizioni e relazioni, cioè a dire dell'ambiente e della società, che l'hanno determinata, si cada spesso in un arbitrio critico, è fatto da concedere in via di massima. L'errore certo non sta in ciò, ma nelle conclusioni ultime cui si vuole spingere una tale concessione: che son quelle di ritenere la norma politica come l'unica possibile per giudicare dell'opera d'arte. E se pure un contrasto, un compromesso può esistere fra contenuto inteso come espressione e contenuto inteso come funzione, esso senz'altro si placa nell'opera realizzata, cioè nella forma in cui quel contenuto s'è risolto: ed è da quel momento che il dipinto o la statua automaticamente divengono una cosa in sè, che esiste per virtù propria, con proprie leggi; ed è anche da quel momento che scultura e pittura acquistano, nella coscienza della società, una vera funzione sociale.

MAURICE UTRILLO: Chiesa

Di questo rapidissimo panorama, la XXV Biennale veneziana è, per noi, uno specchio molto fedele. La lezione venutaci dalle opere degli impressionisti e dalla collezione Guggenheim, accolte nella mostra del '48, si sviluppa e integra qui, di fronte a quelle esposte oggi.

Parole di Picasso

E' un discorso che riprende il suo filo e continua, sotto la medesima spinta, di padiglione in padiglione, di sala in sala: un discorso che va dai fauves, con Matisse, Marquet, Derain, Braque, Van Dongen, Vlaminck, Manguin, Friesz, Valtat e Dufy, ai cubisti, con Picasso, Braque, Léger e Gris, dai futuristi, con Boccioni, Carrà, Balla, Russolo e Severini, agli espressionisti tedeschi (i quali appartennero per gran parte alla Brücke), con Beckmann, Hofer, Nolde, Schmidt-Rottluff ed altri, al movimento del Blaue Reiter, con Kandinsky, Klee, Marc e Macke; un discorso che manda le sue punte estreme fino a Constable e a Favretto, a Seurat e al doganiere Rousseau, a Ensor e a Bonnard, a Medardo Rosso a De Fiori e a Lorenzo Viani, a tutte le molte altre retrospettive e alle moltissime personali; un discorso, in fine, che, dopo aver sostato nel padiglione dell'arte italiana contemporanea, sulle mostre di Carrà e Semeghini e Severini e Magnelli, ecc., sosta nei padiglioni delle varie nazioni straniere, intervenute numerosissime, e alcune per la prima volta, come il Messico, che sarà una sorpresa per tutti. Il segretario generale dell'Esposizione, che anche quest'anno è stato Rodolfo Pallucchini, coadiuvato dalla commissione nominata dal commissario on. Ponti (Barbantini, Carrà, Casorati, Fiocco, Leonardi, Longhi, Manzù, Marini, Morandi, Ragghianti e Venturi) e dalla giuria eletta dagli artisti, ha svolto in pochissimi mesi un lavoro tanto vasto ed intenso, che codesta Biennale, così discussa durante il periodo organizzativo, passerà probabilmente come una delle migliori allestite finora. E nessun elogio più significativo si potrebbe rivolgere e chi s'è addossato tanta fatica.

Ma ora, veramente, vorremmo che in codesta eccezionale rassegna le migliaia di quadri, le centinaia di statue, aprissero uno squarcio di sereno, accendessero una speranza nel buio della crisi che travaglia l'arte contemporanea, una crisi che prima che estetica è etica, rianimando la fede degli uomini nella pittura e nella scultura, e rivelando loro quel nuovo modo di intendere la vita attraverso le creazioni dell'arte, quel nuovo rapporto, quella nuova dimensione tra la nostra realtà individuale e la realtà del mondo, che l'umanità va affannosamente cercando da oltre cinquant'anni. E li riaccostasse in fine alla natura, rappaciandoli con essa: non alla natura di ieri, che è morta e non ritorna più, ma a quella d'oggi, in cui lo spirito deve pur tornare a ritrovarsi e a riconoscersi.

«L'uomo è uno strumento della natura, che forza sopra di lui il suo carattere e la sua apparenza, ha detto una volta Picasso. Nei miei quadri di Dinard e nei miei quadri di Pourville, ho espresso quasi la stessa visione, pure è facile notare come sia differente l'atmosfera di quelli dipinti in Bretagna da quelli dipinti in Normandia. Io non ho copiato la luce delle rocce di Dieppe, non ci ho fatto neppure speciale attenzione. Vi ero semplicemente immerso. I miei occhi vedevano e il mio subcosciente registrava quel che essi vedevano. Le mie mani fissavano l'impressione. Non ci si può opporre alla natura - è più forte del più forte uomo - ed è nel nostro interesse di andarci bene d'accordo. Noi ci possiamo permettere certe libertà, ma solo nel dettaglio».

E son parole di uno al quale, a torto o a ragione, si imputano tutte le arditezze, le libertà, le licenze, gli arbitrii dell'arte d'oggi. Perciò vanno meditate.

Silvio Branzi

HENRI ROUSSEAU detto IL DOGANIERE: Sui bastioni

"Il Popolo," 8-6-1950

Coraggiosa pagina d'arte la XXV Biennale di Venezia

Il denso panorama di pittura servirà a fissare responsabilità importanti anche rispetto all'attuale fase involutiva

DAL NOSTRO INVIATO

Venezia, 7 giugno.

Come Dio ha voluto, ce l'abbiamo fatta a trovar la via dell'uscita, a tornare a «rivedere le stelle». Tutto il giorno s'aveva menato attorno la nostra grama carcassa da padiglione a padiglione e poi lungo i meandri, di groviglio intestino quasi saviniano, di quell'ossessionante, implacabile labirinto che è il padiglione dell'Italia (per modo di dire): una vera orgia, un lavoro da forzati. Non so se ci sian stati dei Coppi e dei Bartali fra i giornalisti d'ogni paese convenuti alla «vernice» di questa XXV Biennale veneziana. Se ce n'erano, sono stati presto perduti di vista. Chi scrive s'è fatto buttar fuori renitente dall'ultimo guardiano, proprio quando, dopo chilometri e chilometri d'ingestione pittorica, sculturale, mentale, era arrivato a disperare di un'uscita. Troppa, troppa roba ci avevan messo dinanzi, un festino trimalcionesco d'accoppare un atleta! Troppe le portate, e alcune così irresistibili da indurre in tentazione il più arcigno eremita da tebaide; e poi i registri di continuo variati, a sparafucile. Fovisti espressionisti cubisti futuristi candidi astratti, genio e mediocrità d'ogni tempo d'ogni contrada, profeti veri e profeti falsi, insieme scalati e talvolta calati in coabitazione secondo l'assestamento sussultorio — evidentemente retto da una imperscrutabile intelligenza — della più straordinaria concrezione figurativa che di questi ultimi tempi sia dato di vedere. E su tutto dominante la nota del colore, del colore puro e rutilante, tra di fuoco d'artificio ensoriano e di smalto araldico splendido come ebbrezza di flora tropicale che sia venuta a contender lucori e ardenze agli empirei musivi di San Marco, di Torcello.

L'intenditore e il turista che adesso imprenderanno, gli incauti, catalogo alla mano, il maligno «Tour» biennalesco meriterebbero, all'arrivo, di esser accolti dall'ufficiale sanitario; da una parte l'astanteria, dall'altra il Comitato direttivo con abbracci e menzioni d'onore. Dopo, accadrà loro, come è accaduto a me, di incappare ancora e ancora nei più strani miraggi: oltre la balaustra dei giardini, quella laguna proprio come un Guidi; all'osteria l'aringa e il boccale tutt'affatto come in De Pisis; le stelle, che passeggiandoti sui calli ti fa vedere il compagno di viaggio sul vaporino, le stesse che nelle Kermesse saturnie di Ensor; i suoi garretti bovini come in Permeke. Impossibile, assolutamente impossibile cavarsela dal capo questa massacrante eppur festevole Biennale. Brani pittorici indimenticabili di Matisse, Derain, Vlamink, Bonnard, Rousseau, Securat, Ensor, astrolabi e squadre di Picasso e Braque, gorghi e risucchi oceanici in Boccioni, a piombo romanzo del quadrato Carrà, febbri allucinate kandinskyane, ferinità totemica di Tamayo, di Orozco ti rimarranno per un pezzo attaccati all'abito. La cacciottella olandese che vedi in mostra in Frezzeria fa subito motto Kepworth...

Dunque, ancora una Biennale di gran peso, di grande impegno, per molte parti stupenda. Una Biennale da mozzar il fiato. Il consiglio è di sorbirsela a piccole dosi. Tanto, anche chi ci viene prevenuto è già bell'è conquiso, a partire dal salone centrale. Non foss'altro che per l'inaudita emozione di ripescar «sui testi» la voce intatta e, spesso, il messaggio di felicità di quei lirici fiammanti, «fauves» soltanto in sugo di colore e non —tutt'altro — in rabidità da ganga o da bisca, oppure per l'imposizione di serietà, di ostinata disciplina, non puramente cerebrale, a cui i cubisti ci fanno assistere, l'applauso ci scappa fuori, e non proprio ceremoniale. Braccati da una critica per nulla affatto arrendevole, codesti organizzatori ci hanno un'altra volta incantato, colti di sorpresa e ridotti in servitù. Cosa vuoi mai metterti ora a disputare su questo o su quello, sull'assenza di scultori vivi e grandi così come sulla fatica che talvolta impone il dover allacciare, traverso padiglioni distanti, il Kandinsky espressionista al Kandinsky astratto oppure il Matisse «fauve» al Matisse più recente dei sempre magistrali «cloisonnés» neobizantini? Che ne viene ad istituire inchiesta sull'inspiegabile latitanza di alcuni maestri della pittura italiana annunciati, come Sironi, in programma, oppure sullo strano inserto delle campionature d'eccezione di Rousseau e di Seurat, cui occorre giungere scavalcando, non dico Israele e Svezia; ma, quel che è peggio, l'ultimo Licini protoplasmico oppure gli affettati all'anilina di Villon o ancora le maioliche riflessate di Fontana i feticci impagliati del furibondo Morlotti?

Ci si perderebbe, è chiaro, nel puro episodio; ci s'invescherebbe senza mercè nella cronaca. Mentre qui a Venezia, come già nel '48 e per virtù degli stessi ingegni acuti e determinati, si è puntato sulla storia grande, anzi sulla storia «tout court». Ci si è offerta sul piatto d'argento della Venezia dogale e maliarda la più densa, infervorata e coraggiosa pagina di storia che l'arte del nostro tempo abbia conosciuto dopo la meravigliosa estate impressionista. E questo è molto intelligente, servirà a definire molte posizioni, a fissare responsabilità importanti, anche rispetto all'attuale strana e faticata fase involutiva.

Scoperte, ne può fare ognuno; per quanto le scoperte sian riserbate solo agli ingenui. E intorno a questa poderosa Biennale c'è da scommettere che molto si discuterà. Non solo è molta — anche quantitativamente — la materia offerta in pasto alla meditazione, alla critica (e, speriamolo, non puramente alle eulogie, ai paradigmi, alle sofisticazioni); ma gli animi roventi e pronti all'aggressione più o meno piazzaiola sono da un pezzo pronti ad esplodere. Lo si sente nell'aria. Sconfineranno, non v'ha dubbio, là dove noi non li possiamo seguire. Perchè, se un'ammonimento esce un'ennesima volta da questa Biennale è, mi sembra quello che si ritorni da parte degli artisti a parlare appena e per disteso in termini di pittura. Vedete un po', quelli che ci sono stati, come resistono al tempo!

Della XXV Biennale c'è da temere, semmai, che con l'odierna parata si sia, tanto come coreografia di massa quanto come tecnica di mostra o infine come richiami di cartello (e dietro il cartello cade, per fortuna nostra, la prodigiosa sostanza che s'è detto), buttato sulla bilancia un tal peso che, pensando all'avvenire, vengono i brividi. L'impressione è di un saccheggio che lascia in canna poche cartucce da bruciare. E questa è un'avvertenza per i soliti inguaribili attendisti di ogni ora e di ogni bandiera.

COSTANTINO BARONI

Biennale XXV

La Nuova Stampa

8 giugno 1950

LA NUOVA STAMPA

LA XXV BIENNALE VENEZIANA

Il difficile volto dell'arte d'oggi

Il periodo fatale 1905-1914 nel quale germinarono le tendenze che ancora tengono il campo - Vertice dell'interesse alla mostra dei Fauves - L'espressionismo tedesco e il Cavaliere Azzurro - Rousseau, Kandinsky, Medardo Rosso - Cinquanta sale italiane

(Dal nostro inviato speciale)

Venezia, 7 giugno.

La XXV Biennale d'arte, che s'inaugura domani, la seconda di questo dopoguerra, è come la prima e più della prima, folta di opere, ricca di partecipazioni e di motivi di interesse, che ne fanno nel suo genere una manifestazione unica al mondo.

Vorrà infatti taluno dissentire su questo o quello dei principi che hanno informato l'azione organizzatrice: altri avrà ragioni di personale scontento, magari non del tutto immaginarie: nessuno potrà negare che, in armonia con quei principi, i risultati siano nel complesso vastissimi, e che Venezia più che mai giustificatamente mantenga il vanto di sola promotrice a tutt'oggi di una simile fiera dell'arte, dove il mondo intero è convenuto a mettere in vetrina quel che i suoi figli migliori di ieri e di oggi hanno prodotto in questo campo. Ed è, ci sembra, motivo di vanto un poco per tutti noi, italiani, che un paese come il nostro povero e certo non floridissimo dia a una attività disinteressata quale è l'arte un tal imponente contributo di attenzione.

Civetteria dell'ordine

S'è scritta la parola "fiera": sentendo subito tuttavia quanto sia essa poco appropriata per altro verso: chè mentre "fiera" evoca qualcosa di un poco esuberante, caotico, tumultuoso, è civetteria di codesti organizzatori l'ordine perfetto, la disposizione elegantemente ordinata, e l'armonia di ogni parte con un solo principio informatore, al quale son riusciti di persuadere anche i rappresentanti delle nazioni straniere: e che risponde al terzo dei presupposti, così enunciato: "uniformità di metodi di presentazione, mediante accordi coi paesi stranieri, persuadendoli dell'utilità di inviare mostre limitate a pochi artisti, scelti fra i più rappresentativi". Si è così evitato lo spettacolo piuttosto sconcertante cui si potè assistere altre volte, di padiglioni zeppi della roba più eteroclita ed anche eterogenea, entro la quale era ben difficile raccappezzare una qualche idea.

Questa volta invece le ventuna nazioni straniere partecipanti, — nel '48 eran quattordici, eppure ancora qualcuna ne manca, come la Russia e l'Ungheria, che eran solite intervenire, prima della guerra — tutte qual più qual meno presentano in modo esauriente, o almeno essenziale, o alcuni artisti, o un movimento che ebbe importanza storica, o l'una e l'altra cosa insieme. Così l'Inghilterra, che la volta passata ci diede Turner e Moore, si limita quest'anno a Constable, a un pittore moderno Matthew Smith, e a una scultrice astratta, Barbara Hepworth. Così la Germania che ricompare ufficialmente, illustra il movimento del "Blaue Ritter" (il Cavaliere Azzurro) e insieme alcuni suoi pittori d'oggi, e uno scultore, il Barlach. Così la Francia ha tre "personali" di Matisse, Bonnard, Utrillo, e gruppi di opere di quattro pittori odierni, Gromaire, Caillard, Manessier, Lorjou, e di tre scultori: Couturier, Gimond, e Adam.

Sorpresa dei messicani

Così il Belgio con la grande retrospettiva di James Ensor. Così anche gli Stati Uniti, che hanno una "personale" di John Marin, un patriarca della pittura americana (è oggi ottantenne) che è artista di rilievo non solo nel suo paese: e gruppi di opere di sei pittori contemporanei, Bloom, Gatch, Lebrun Gorky, Pollock, de Koninck. Così il Messico, una delle sorprese della mostra per chi non sapeva di quella scuola di vasti decoratori-illustratori, tutti occupati di problemi sociali e al tempo stesso di richiamarsi alle origini figurative del proprio paese: e del largo favore e impulso dati da quel governo alle arti. E così via via per gli altri paesi.

Questo, per quel che riguarda i padiglioni organizzati dai varii paesi, conforme a certi presupposti generali, d'accordo con la Biennale. Ma la parte più direttamente allestita dalla Biennale stessa, e cioè quella contenuta nell'immenso padiglione centrale, con la sua sessantina di sale, più immediatamente anche riflette l'indirizzo che la commissione ordinatrice ha previsto. Ed esso appare sia nella sezione italiana, che s'è intesa quale rigorosa selezione dei valori, pure tenendo conto di tutte le tendenze, e che si divide a sua volta in un certo numero di mostre retrospettive, di mostre personali (quattro, venuta a mancare quella di Sironi) di personali ristrette a una sola parete, e infine di tutte le altre opere degli invitati o accettati sotto giuria: sia nelle varie mostre retrospettive a carattere generale, che sono ispirate al proposito di continuare in quell'opera di illustrazione culturale iniziata l'altra volta con la Mostra degli Impressionisti e che trova ora più vasto sviluppo con quelle illustranti il movimento delle arti dal periodo dal 1905 al 1914: periodo veramente fatale poichè in esso sfociarono, all'improvviso, i germi di quelle nuove tendenze che, dopo aver dominato per alcuni decenni, ancora oggi tengono il campo: e che hanno conferito all'arte del nostro tempo un volto nella sua multiforme complessità tanto difficile: e sconcertante del tutto per chi non vi sia avvezzo per assidua frequentazione.

Cubismo e futurismo

Ecco ora un poco di topografia, che non farà male sia per chi conosce i luoghi e potrà lavorare d'immaginazione, sia per chi vi giunge del tutto nuovo e più facilmente si orienterà. Anzitutto, nella sala d'ingresso una retrospettiva dello scultore De Fiori, italiano di nascita ma di madre austriaca, salito in gran fama in Germania. Subito dopo ecco aprirsi i triplici fondali del grande salone; nel primo scomparto, la Mostra rappresentativa dei Fauves, che costituirà senza dubbio il vertice dell'interesse di questa Biennale: e tanto più in relazione con quella che viene appresso, del primo cubismo, che cronologicamente seguì come immediata reazione: infine quella del primo futurismo, che chiude la serie con le opere dei firmatari del primo manifesto del 1910.

In queste sale il visitatore, ancora non familiarizzato con gli aspetti dell'arte d'oggi, avrà modo di soggiornare e contemplare e meditare a lungo: perchè qui egli troverà allo stato originario — e anche, occorre dirlo, nella loro formulazione più geniale — quei motivi che è solito ritrovare sperdendosi nella molteplicità delle derivazioni, variazioni, riprese, contaminazioni, più o meno intelligenti o balorde, delle Mostre odierne che gli accade di visitare.

Specie per il movimento Fauves, il quale rappresentò al principio del nostro secolo, una ripresa sia pur non duratura, di quel fuoco di entusiasmi, di quell'accensione panica, di quella violenza di vita pronta a spendersi e al tempo stesso istintivamente controllata sulle leggi di una visione formale intuitivamente felicissima, per la presentazione che se ne dà qui, è davvero esemplare e memorabile.

A differenza di quello che si potè fare due anni or sono per l'Impressionismo, Mostra forzatamente incompleta, il gruppo di sessanta opere Fauves, dipinte per la massima parte tra il 1905 e il 1906, costituiscono una documentazione serrata, senza falli o lacune: una di quelle Mostre che vi dànno l'essenziale e l'importante di quello che vogliono farvi conoscere, con una serie di opere di prima scelta.

Protesta di scultori

Questa funzione di orientamento sulle origini dell'arte contemporanea e del suo volto multiforme, trova poi il proprio completamento nella Mostra del movimento di Blaue Ritter, nel padiglione germanico, che vi propone un'antologia delle origini dell'Espressionismo tedesco le cui conseguenze sono ancora, in parte, vive e operanti: nel padiglione centrale, la retrospettiva di Henry Rousseau, archetipo della pittura cosiddetta ingenua o candida che ha oggi pure i suoi adepti. Singolarissimo pittore, stranissima personalità, presente con un gruppo di opere oltremodo importante e significativo. La retrospettiva Kandinsky infine, documenta sull'opera del patriarca dei vari movimenti "astratti".

Un punto di passaggio obbligato, metaforicamente parlando, sarà per i critici stranieri la Mostra di Medardo Rosso, troppo presto dato da qualche scrittore d'oltralpe "vicino a sprofondare nell'oblio". Mentre la sua scultura appare più che mai viva, vivissima, come lo sono le opere ormai entrate nella storia. E di lì, a sinistra di chi entra, oppure a destra della sala dei disegni di Seurat, altro punto altissimo di interesse, si potrà iniziare il giro alla cinquantina di sale che ospitano l'arte italiana d'oggi. Un complesso di opere, nonostante i desideri di rigorosa selezione enunciati, forse un poco pletorico nel senso di qualche inutile presenza.

E la scultura? Con le retrospettive di De Fiori, di Rosso, ecco quella del tedesco Barlach, ecco la personale dell'inglese Hepworth, ecco i gruppi di opere dei maggiori scultori moderni stranieri Zadkin, Arp, Laurens: e poi le opere di tre austriaci, fra cui Wotruba, e i jugoslavi e lo svizzero Suter e qualche altro. I nostri? Numerosi i presenti, ma nessuna personalità dopo quelle di Manzù e Marini della volta passata. In questo si lagnano gli scultori che intendono mandare una protesta collettiva.

Infine, quasi non bastasse la Biennale, ai Giardini, c'è anche un'appendice: domani si inaugura anche infatti nell'ala napoleonica delle Procuratie, la Mostra dei settantadue dipinti commissionati ai più noti artisti nostri dall'industriale Verzocchi sul tema "Il lavoro", e anche di questa avremo a riparlare.

Alberto Rossi

AVVIO ALLA XXV BIENNALE

Il discorso, iniziato con l'Esposizione di due anni or sono, riprende il suo filo e continua attraverso le rassegne storiche e le opere nuove di questa d'oggi, che passerà probabilmente come una delle più vaste ed utili allestite finora

Stamane si apre a Venezia, nel recinto dei Giardini, la XXV Biennale d'arte. E' la seconda del dopoguerra: e che è, per molte ragioni, trovi un legame diretto con la prima, la XXIV, allestita due anni or sono, non ci par dubbio. Certe premesse poste nel '48 hanno qui, infatti, il loro sviluppo, la loro continuazione in una prospettiva allargata, gravida di conseguenze positive e negative. Tanto che a visitar la mostra d'oggi, il pensiero risale spesso a quella di ieri, come ad un antecedente necessario senza del quale parecchi atteggiamenti ed indirizzi ora documentati risulterebbero incomprensibili. Nè potrebbe essere altrimenti. Poichè, se a codeste rassegne veneziane spetta il còmpito precipuo di condensare in una cerna criticamente motivata il meglio della produzione artistica contemporanea, è ancora funzione d'esse, una funzione in certa guisa informativa e didattica, di chiarirne le ascendenze storiche in un rapporto di relazioni o reazioni immediate, dove l'opera nuova affermi, o tenti per lo meno di affermare, la necessità del suo esistere. E a codesto còmpito, a codesta funzione risponde la mostra odierna altrettanto bene della precedente.

Due convenzioni pittoriche

Quella del '48 è stata una Biennale assai vasta; questa del '50 è una Biennale addirittura vastissima. Che si potesse fare di più, raccogliere un maggior numero di opere, rappresentare altri movimenti dell'arte contemporanea oltre a quelli ora rappresentati, senza appesantire un panorama e complicar il disegno di una evoluzione storica già pesanti e complicati di per se stessi, ci sembra difficile molto. Le mostre dei Giardini non sono nè debbono essere dei musei provvisori, ma dei compendi, delle sinossi agili e svelte, e soprattutto immediate nell'effetto loro, e vive e ricche di quei contrasti e opposizioni che, accentuando la esemplificazione delle varie teorie e posizioni ed indirizzi, li rendono manifesti anche all'osservatore frettoloso e sprovveduto.

Due anni or sono il centro della Biennale era segnato dalla mostra degli impressionisti: una mostra arrivata in ritardo da noi, e ciò non di meno attesa e visitata con interesse grandissimo per l'avvio ch'essa dava all'arte contemporanea. Ed è certo che col loro essere insieme gli ultimi rappresentanti di una convenzione pittorica naturalistica, da far risalire attraverso i secoli nella civiltà nostra fino a Giotto, e i primi di una convenzione pittorica nuova, dove il linguaggio figurativo inizia il suo lento trasferimento da un modo di «vedere» a un modo di «sentire», gli impressionisti ponevano l'unico discorso utile e diritto alla comprensione di quelle forme in cui oggi si configura la nostra ultima «realtà» artistica. La rivoluzione dell'impressionismo chiude un'epoca e ne apre un'altra. Nella rappresentazione di un mondo colto fedelmente nelle sue apparenze sensibili, e che alla luce e all'ombra di un'ora esatta sacrifica ogni altro qualsivoglia elemento, il naturalismo s'accese allora della sua fiamma più alta e più fulgida; ma in quel fuoco straordinariamente bello, finiva anche per consumare, bruciare definitivamente se stesso. Poichè, se è vero che la frase notissima di Cézanne: «*Monet non è che un occhio, ma che occhio!*», condensa come meglio non si potrebbe le virtù e le lacune dell'atteggiamento impressionistico, è vero altrettanto che si deve proprio a Monet, seguito dall'ultimo Renoir, da Van Gogh e da Gauguin, la scoperta dell'indipendenza del colore e la sua trasposizione nello spazio, come si deve a Cézanne d'aver scoperto l'indipendenza del disegno delle forme apparenti e la trasposizione spaziale del volume.

Due intuizioni importantissime, donde scendono direttamente i movimenti fondamentali che determinano l'arte del primo cinquantennio del ventesimo secolo: in quanto, appunto, su di un colore non più schiavo degli antichi riferimenti obbligati fa leva il fauvismo: mentre ad un volume articolato in uno spazio nuovo, dove giuoca perfino il concetto scientifico di una quarta dimensione, il cubismo si ricollega: ai quali poi, da una parte il futurismo aggiunge l'idea della simultaneità e del dinamismo plastico, e dall'altra l'astrattismo assoluto tende viceversa, in una con l'oggetto, anche la necessità della sua costituzione.

La cosiddetta realtà

Ed ecco che la Biennale di quest'anno, presentando le rassegne storiche del fauvismo, del cubismo, del futurismo e degli artisti del Blaue Reiter, continua logicamente il discorso iniziato due anni or sono con la rassegna degli impressionisti, e lo sviluppa, lo amplifica, spingendolo fino a quelle conseguenze estreme in cui si rispecchiano i tentativi dell'arte d'oggi, volti ad individuare, in opposizione all'eredità rinascimentale, il mondo nuovo che sta sorgendo.

Quale mondo? Si sa bene che la storia è un processo del quale l'uomo vivente rappresenta sempre la momentanea conclusione. Tutti i secoli sono in lui, perchè tutti i secoli hanno contribuito a farlo come egli ci appare. La storia è dunque il suo passato, sul quale egli esercita quel giudizio che noi chiamiamo critica. Ma, si badi, giudizio e critica di un passato concreto e non astratto, cioè a dire di un passato che dipende dal presente che in esso anzi si definisce, e di esso dà, con la coscienza dell'esistere, la piena consapevolezza di una trasformazione, di un mutamento continuo. E in questo perenne fluire del passato nel presente sotto aspetti ognora nuovi è insito anche il senso vivo della tradizione, il quale tuttavia non potrebbe essere còlto se non si trasponesse il dato storico in valore attuale. Di qui, appunto, il risultato che porre il problema della propria tradizione già significa riconoscerne la crisi e, al tempo stesso, ammettere la necessità di un eterno divenire della tradizione medesima, perchè quella crisi possa essere superata.

Ora, la crisi dell'arte moderna comincia lì dove la cosiddetta realtà non rappresenta più un limite per l'uomo, ma un incontro che diviene sempre più raro e difficile. Il primo passo è nella stessa «sensazione» degli impressionisti, che, se apparentemente afferma ed esalta il reale, sostanzialmente lo circoscrive e diminuisce. Poi, altri passi sono nelle intuizioni e ricerche ora ricordate di Monet, di Renoir, di Gauguin, di Van Gogh, di Cézanne, e nelle scoperte che le accompagnarono sulla scomposizione della luce e sul complementarismo dei colori, donde nacque il formalismo divisionista di Seurat e di alcuni postimpressionisti. Quindi, vennero altre più importanti scoperte della scienza e formulazioni della filosofia a dare il colpo di grazia a quel vero che fino a tale momento era stato accettato come un credo universale e aveva costituito un solido piedestallo tanto per la creazione dell'artista quanto per la comprensione del pubblico. E fu la fine.

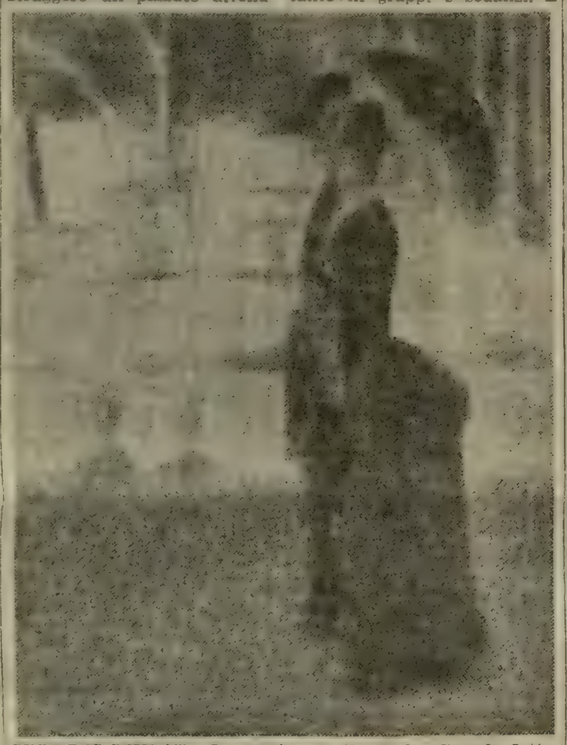
L'artista e il pubblico

Da allora il mondo esterno, il mondo scrutato per lunghi secoli con piena fiducia dall'occhio del pittore e dello scultore, cadde celermente in frantumi, fino a ridursi ad un puro accidente o a scomparire del tutto. Da un concetto di materia s'era passati ad un concetto di forza: e si sapeva oramai che la realtà, l'antica realtà naturalistica che Giotto aveva liberato dall'astrazione bizantina e proiettato fino a Cézanne, era soltanto un'illusione, un miraggio dei sensi. Di fronte agli scienziati, i quali lavoravano a distruggere un passato divenuto inutile per liberare le forze terribili esistenti nei segreti dell'universo, lo smarrimento prese l'uomo e travolse anche l'artista. Ma, poichè senza una realtà non si vive, l'artista comprese tosto che, in luogo di quella andata in frantumi, un'altra doveva pur covare faticosamente i suoi germi sotto i dubbi e le contraddizioni e le lotte e i dolori e le angoscie di quel mondo atterrito e sconvolto, che pareva avesse definitivamente perduto tutte le ragioni della sua esistenza. Quale essa fosse, ancora non era dato conoscere. Bisognava cavarla da sè stessi, ricercarla nel buio del vivere quotidiano, coprirla in un rapporto nuovo, in una nuova dimensione tra l'essere proprio individuale e l'essere universale. E in tale senso egli guidò, o credette di guidare, le sue ricerche.

Ma un siffatto lavoro non procedette sempre per la strada diritta. La nuova verità di cui l'arte aveva bisogno, non poteva essere inventata a tavolino, ma doveva nascere dalla vita, dai suoi contrasti e dai suoi urti. Ciò non di meno vi fu chi credette di poterla rivelare attraverso una nuova tecnica. Il che, tra le altre conseguenze, ebbe quelle di trasferire in gran parte l'attività degli artisti dal contenuto allo stile, e di aggravare ancor più il distacco del pubblico dall'opera loro.

Un tempo, fino agli impressionisti, il dipingere e il modellare rispondevano ad una richiesta diretta della società e soddisfacevano una sua precisa necessità spirituale. E si può parlare addirittura di una sorta di controllo, inteso a verificare o a riscontrar la produzione artistica. Dapprima, era stata la Chiesa ad esercitarlo; poi, durante il rinascimento, l'autorità delle corti principesche in alcune regioni italiane, e il potere cittadino nella Venezia del cinquecento; quindi, la borghesia nell'Olanda secentesca; in fine, nel settecento, ancora la corte in Francia, e l'aristocrazia e la plutocrazia in Inghilterra. Ma nell'ottocento il controllo cessò, e cominciarono lentamente a venir meno anche l'interesse e la domanda del pubblico per la fatica del pittore e dello scultore.

Sicchè, determinatasi la rottura, gli artisti, che prima avevano lavorato per gli altri, furono costretti a lavorare soltanto per se medesimi. La società, legata sempre alla visione del mondo tradizionale, non li intendeva più, e il discorso loro s'era fatto solitaria espressione di un soliloquio, anche se certe idee da essi sostenute e certe esperienze portate a termine riuscivano ancora a raccoglierli in conventicole, a stringerli di tanto in tanto in gruppi e sodalizi. E



GEORGES SEURAT: «La coppia», studio per la «Grande-Jatte»

in quanto alla realtà ricercata e manifestata, essa non fu una realtà generale, a tutti comune e da tutti condivisa, ma particolare, individualistica, anarchica anche: furono scaglie, briciole di realtà, in cui, adombrando unicamente se stesso, ogni artista pensava di adombrare il mondo intero.

Valore del sentimento

Tuttavia, in quella libertà divenuta assoluta, lo sforzo dell'artista, non ostante gli smarrimenti e le cadute continue, diede frutti tutt'altro che vani. Col possesso del mezzo tecnico, si perfezionò il concetto dell'autonomia del linguaggio che, pur concepito in astratto, rese una coscienza altissima dello stile. Colore e forma, indagati in ogni segreto, rivelarono possibilità assolutamente inedite. E mentre il colore di Gauguin e di Van Gogh diede impulso allo stupendo decorativismo dei fauves e all'esasperazione dolorosa degli espressionisti, la forma di Cézanne aperse la strada alla scomposizione e ricostruzione cubistica dell'oggetto. La pittura, aveva detto Cézanne, non ha altro fine che se stessa: sicchè, dopo pochi anni, ecco nascere anche l'arte astratta per interpretare a suo modo quella affermazione.

A questo punto, chi, per chiarir meglio la posizione dell'arte moderna in rapporto alla precedente, ponesse a confronto, mettiamo, l'opera di Giotto o di Masaccio o di Caravaggio con quella dei quattro o cinque artisti d'oggi che più contano, potrebbe anche non trovare in esse differenza alcuna, considerandole unicamente sotto l'aspetto della rivoluzione del linguaggio.

Poichè, se mai, la differenza appare altrove, ed è codesta: che l'arte di Giotto, di Masaccio, di Caravaggio, per quanto nuova e inaspettata e sorprendente agli occhi degli uomini del tempo loro, risolveva in forme rivoluzionarie un contenuto morale, che era nell'animo di tutti, e risultava perciò accessibile anche attraverso quel linguaggio desueto; mentre l'arte dei contemporanei non risolve, il più dei casi, come s'è detto, che un contenuto personale e che soltanto pochi iniziati riescono a comprendere, quando non si limita addirittura ad una abile esercitazione formalistica, ad un solfeggio grammaticale e sintattico.

D'altro canto, che lo sviluppo della pittura e della scultura moderna potesse seguire un altro indirizzo, ci sembra difficile pensarlo. Tanto che, a immaginar viventi nella libertà degli artisti d'oggi alcuni grandi artisti rinascimentali, e soprattutto i toscani, non potremmo non figurarceli anch'essi interamente presi nel cerchio di quei problemi tonali e formali e spaziali, dentro cui i contemporanei hanno costretto gran parte dell'opera loro. E basterebbe una siffatta ammissione, non dico già a farci accettare in pieno tutta l'arte del nostro tempo, o a giustificarla anche nei suoi scadimenti ed errori, ma per lo meno a dar le ragioni plausibili del suo essere com'è, invece d'opporre ad essa la solita accusa di povertà spirituale e di aridità fantastica, cui ricorrono di continuo coloro che tanto ciecamente l'avversano e la rifiutano, senza alcun giudizio d'appello.

Conferma di una gerarchia

Certo che l'artista deve possedere due doti: e l'una è la immaginazione, e l'altra l'abilità tecnica: ma l'una e l'altra poi si fondono, nell'opera d'arte realizzata, così perfettamente e profondamente, che nè l'occhio dell'artista nè la analisi del critico riescirebbero più a separarle o a distinguerle. Per la qual cosa bisognerà pure riconoscere col Croce che è un assurdo il credere che in pittura e in scultura l'espressione del sentimento si faccia solamente coi colori che l'ottico classifica, e con le linee e i volumi che la geometria descrive o misura; perchè quei colori e quelle linee e quei volumi sono moti spirituali, di tutto intero lo spirito, carichi di tutte le visioni e immaginazioni che lo spirito stesso ha creato, e non si lasciano stremare ad astrazioni matematiche e fisiche. E il sentimento, a sua volta, «non è esso un'aggiunta che caschi dal cielo sulle cose della natura e della realtà; ma si genera come ulteriore elaborazione di quelle cose, che non sono già fuori dello spirito, in un mondo esterno, ma sono creazioni dello spirito, che lo spirito supera ricreandole nella poesia e nell'arte, e più oltre supererà ancora rielaborandole ossia ricreandole nel pensiero e nella filosofia. Senza l'espressione della vita e della realtà nessun'arte potrebbe mai formarsi: e l'esperienza della vita e della realtà è insieme esperienza di noi stessi, dei nostri piaceri e dolori e di tutta la gamma dei nostri sentimenti, e delle immagini con cui questi fanno corpo, e che sono quel che sono perchè inscindibili dalla realtà che li ha condizionati e ne fa parte e che essi portano con sè tutta. Questa immediatezza del sentire è dalla poesia e dall'arte presupposta e superata: ma superare significa trasferire più in alto e non già trascurare e buttar via e distruggere, cosicchè nell'arte stessa ritroviamo le immagini della realtà, nostro amore e nostro tormento, sol che vi hanno ricevuto l'accento che unicamente il poeta e lo artista geniale può e sa dare, nel quale quella realtà si è unificata congiungendosi col cosmo e ha in questo e con questo il suo fulgore, divenuta bellezza.

Che nell'arte contemporanea, codesta fusione perfetta di tecnica e fantasia, codesta medesimezza profonda di linguaggio e sentimento abbiano lasciato spesso a desiderare, è fatto che nessuno, crediamo, troverà difficile ammettere. E i motivi fondamentali che determinarono un più frequente battere dell'accento sulla ricerca formale, li abbiamo brevemente individuati nell'esaurirsi della visione naturalistica dopo Cézanne e nell'incertezza angosciosa e drammatica di una società che ancora non è riuscita a chiarire il suo contenuto morale, la sua fede. E s'è parlato di convenzione artistica antica e convenzione artistica moderna, di trasferimento da un modo di vedere a un modo di sentire, di realtà superate e di realtà in via di formazione.

Però adesso, prima di insistere sul valore di tali differenze, converrebbe chiedersi se, presi nel loro insieme, gli indirizzi e i movimenti dell'arte contemporanea, venuti dopo l'impressionismo, siano veramente il primo annuncio, le prime avanguardie di quel mondo nuovo che noi sentiamo andar lentamente consolidandosi, senza che ci sia concesso d'afferrarne pur anco lo esatto profilo, o non piuttosto le ultime luci, gli estremi bagliori che il vecchio mondo già caduto esprime tuttavia dalle sue rovine. Ma chi potrebbe rispondere con sicurezza a siffatta domanda? Solo il tempo, d'accordo. E, ciò non di meno, rifuggirla od eluderla abilmente è impossibile.

Per questo il richiamo alla qualità di un artista ideale, autentico, qualità che per noi è quella di essere classico, può forse servirci. Non classico, si capisce, nel senso di un ritorno alla classicità antica, che risulterebbe anacronistico e antistorico, sibbene nel senso più intrinseco, essenziale e pregnante di una classicità che si esprime anche in un tempo considerato romantico. Ma, in definitiva, classicità che cos'è? C'est la mise en evidance d'une hierarchie, dice Gide. E continua: «Il vero classicismo non è il risultato di una coartazione e di una fatica esterna, che resterebbe artificiale e non darebbe che opere accademiche. A me sembra che quelle qualità che siamo abituati a chiamare classiche, siano soprattutto delle qualità morali; ed io considero volentieri il classicismo come un armonioso fascio di virtù, delle quali la prima è la modestia. Il romanticismo infatti è sempre accompagnato da orgoglio e da infatuazione. La perfezione classica implica, non la soppressione dell'individuo, ma certo la sottomissione dell'individuo, la sua subordinazione, e la subordinazione della parola nella frase, della frase nella pagina della pagina nell'opera. E' il riconoscimento e la conferma di una gerarchia. Bisogna riconoscere che la lotta tra classicismo e romanticismo esiste in ogni coscienza. Ed è da questa lotta, che deve nascere una opera; l'opera d'arte classica illustra il trionfo dell'ordine e della misura su ogni romanticismo interiore. L'opera è tanto più bella, quanto più la cosa sottomessa era dapprima in ribellione. Se la materia è sottomessa già di per sè, allora l'opera è fredda e senza interesse. Il vero classicismo non comporta niente di restrittivo nè di soppressivo; non è tanto conservatore, quanto piuttosto creatore; volta le spalle all'arcaismo e si rifiuta di credere che tutto sia già stato detto. Aggiungo che non diventa classico chi vuole; i veri classici sono coloro che lo sono loro malgrado, coloro che lo sono senza saperlo».

HENRI MATISSE: Odalisca

più appariscenti e vistosi essi sono, il sussulto estremo che segna la fine definitiva del romanticismo.

E, certo, può essere... Ma quando fosse (pur tenuto conto della considerazione che, alla parola decadentismo, il significato storico e critico, da essa oggi acquisito, tende a togliere ogni ombra di condanna moralistica), nulla muterebbe di ciò che s'è detto finora. Poichè è appunto nel clima del decadentismo che l'artista non ha da dire, da raccontare che se stesso; e l'affermazione dell'io, spostando facilmente gli elementi della sintesi artistica fra contenuto e forma dal primo più verso il secondo, porta sia alla posizione intimista dell'espressionismo, sia alla dottrina del surrealismo, in cui il sogno soverchia e soffoca la responsabilità della coscienza, sia alla razionalità illogica, e vorremmo dire irrazionale, delle forme cosiddette pure, proprie dell'astrazione assoluta.

Espressionismo, infatti, vuol dire uomo, visto nel suo fondo, nel suo mistero individuale; vuol dire predominio dell'introspezione, violenza di confessioni brutali, visioni ossessive, esacerbate, e gridi e spasimi; e, in definitiva, esclusione della natura. Mentre surrealismo significa, all'opposto, esclusione della volontà: ché, se la materia domina il pensiero, come dichiara il Breton, per cogliere la realtà non resta che addormentare ogni azione di questo e favorire al massimo gli stimoli di quella, per poi abbandonarsi come invasati all'automatismo. E in quanto all'astrattismo, noi crediamo sinceramente col Brandi che esso sia la clausola fatale di tutto il travaglio artistico dell'ottocento, e di una importanza retroattiva, che sta nella prospettiva storica che chiude, e non certo in quella che «non» apre. «Per giustificare l'astrattismo e redimerlo dalla taccia di essere l'ultimo marcio avanzo della marcia società borghese, il delirio stesso dell'individualità che giunge al punto di non preoccuparsi neppure di offrire un misero bandolo di significato ad una collettività ignara, un'esercitazione di snobisti estetizzanti, bisognava avere il coraggio di toglierlo dall'estetica e riporlo nella pratica condensarlo tutto nel *fare* stesso dell'artista, tornare ad una specie di gentiliano *atto puro*, e disinteressarsi completamente dall'*esteticità* dell'opera d'arte. Ciò che è stato fatto, ed è un esempio del rigore onerosissimo che impone una cultura filosofica come quella italiana. Ma il significato dialettico inevitabile è stato allora che l'atto per cui si fonda l'opera d'arte astratta non è l'atto *puro* ma l'atto *gratuito*».

Nè ad uscire dall'ambito del decadentismo gioverà meglio, almeno per ora, l'atteggiamento artistico ultimo nato, che è quello del realismo. Tra le due guerre, il colore che di preferenza seguivano i critici di avanguardia nel considerare l'opera d'arte, era il colore paonazzo della psicanalisi, oggi è il colore ferrigno della storia economico-sociale (Praz). E lo atteggiamento, tutt'altro che nuovo, trova fra il resto i suoi precedenti in un manifesto datato 1833, nelle formulazioni di Marx, nella critica sovietica e in certi scrittori inglesi come L. C. Knights, Humphrey House, Friedrich Antal, ecc.

In sostanza, l'errore che già limitava lo sviluppo della ricerca artistica sulla pura forma, ottenuta sia razionalmente che attraverso l'automatismo del subconscio, si ripete qui per altro verso, basando invece ogni interesse sul contenuto, onde sostituire al concetto di arte come visione o contemplazione quello di arte come azione. E si afferma che il contenuto precede e crea la forma, così come l'essere determina la coscienza e non viceversa (De Michelì): e poichè i contenuti d'oggi sono (o sarebbero) in preminenza quelli della lotta di classe, la pittura e la scultura vanno giudicate e accettate innanzitutto e soprattutto come un'opera politica, sul piano di quella lotta medesima.

Ma l'equivoco di un ragionamento così limitativo e specioso, salta subito agli occhi. Che l'arte sia storicamente condizionata non v'è dubbio alcuno, ha scritto recentemente il Longhi, come lo è del resto la critica che la specchia e la specula. «E di questo le si dovrebbe far carico? Qui è anzi il punto per battere in breccia quegli ultimi relitti metafisici che sono i principii del capolavoro assoluto e del suo splendido isolamento. L'opera d'arte, dal vaso dell'artigiano greco alla Volta Sistina, è sempre un capolavoro squisitamente *relativo*. L'opera non sta mai sola, è sempre un rapporto. Per cominciare: almeno un rapporto con un'altra opera d'arte. Una opera sola al mondo, non sarebbe neppure intesa come produzione umana, ma guardata con reverenza o con orrore, come magia, come tabù, come opera di Dio o dello stregone, non dell'uomo».

Ora, che esaminando l'opera d'arte soltanto nella sua natura individuale, senza tener conto delle condizioni e relazioni, cioè a dire dell'ambiente e della società, che l'hanno determinata, si cada spesso in un arbitrio critico, è fatto da concedere in via di massima. L'errore certo non sta in ciò, ma nelle conclusioni ultime cui si vuole spingere una tale concessione: che son quelle di ritenere la norma politica come l'unica possibile per giudicare dell'opera d'arte. E se pure un contrasto, un compromesso può esistere fra contenuto inteso come espressione e contenuto inteso come funzione, esso senz'altro si placa nell'opera realizzata, cioè nella forma in cui quel contenuto s'è risolto: ed è da quel momento che il dipinto o la statua automaticamente divengono una cosa in sè, che esiste per virtù propria, con proprie leggi; ed è anche da quel momento che scultura e pittura acquistano, nella coscienza della società, una vera funzione sociale.

HENRI ROUSSEAU detto IL DOGANIERE: Sui bastioni

MAURICE UTRILLO: Chiesa

Di questo rapidissimo panorama, la XXV Biennale veneziana è, per noi, uno specchio molto fedele. La lezione venutaci dalle opere degli impressionisti e dalla collezione Guggenheim, accolte nella mostra del '48, si sviluppa e integra qui, di fronte a quelle esposte oggi.

Parole di Picasso

E' un discorso che riprende il suo filo e continua, sotto la medesima spinta, di padiglione in padiglione, di sala in sala: un discorso che va dai fauves, con Matisse, Marquet, Derain, Braque, Van Dongen, Vlaminck, Manguin, Friesz, Valtat e Dufy, ai cubisti, con Picasso, Braque, Léger e Gris, dai futuristi, con Boccioni, Carrà, Balla, Russolo e Severini, agli espressionisti tedeschi (i quali appartennero per gran parte alla Brücke), con Beckmann, Hofer, Nolde, Schmidt-Rottluff ed altri, al movimento del Blaue Reiter, con Kandinsky, Klee, Marc e Macke; un discorso che manda le sue punte estreme fino a Constable e a Favretto, a Seurat e al doganiere Rousseau, a Ensor e a Bonnard, a Medardo Rosso a De Fiori e a Lorenzo Viani, a tutte le molte altre retrospettive e alle moltissime personali; un discorso, in fine, che, dopo aver sostato nel padiglione dell'arte italiana contemporanea, sulle mostre di Carrà e Semeghini e Severini e Magnelli, ecc., sosta nei padiglioni delle varie nazioni straniere, intervenute numerosissime, e alcune per la prima volta, come il Messico, che sarà una sorpresa per tutti. Il segretario generale dell'Esposizione, che anche quest'anno è stato Rodolfo Pallucchini, coadiuvato dalla commissione nominata dal commissario on. Ponti (Barbantini, Carrà, Casorati, Flocco, Leonardi, Longhi, Manzù, Marini, Morandi, Ragghianti e Venturi) e dalla giuria eletta dagli artisti, ha svolto in pochissimi mesi un lavoro tanto vasto ed intenso, che codesta Biennale, così discussa durante il periodo organizzativo, passerà probabilmente come una delle migliori allestite finora. E nessun elogio più significativo si potrebbe rivolgere e chi s'è addossato tanta fatica.

Ma ora, veramente, vorremmo che in codesta eccezionale rassegna le migliaia di quadri, le centinaia di statue, aprissero uno squarcio di sereno, accendessero una speranza nel buio della crisi che travaglia l'arte contemporanea, una crisi che prima che estetica è etica, rianimando la fede degli uomini nella pittura e nella scultura, e rivelando loro quel nuovo modo di intendere la vita attraverso le creazioni dell'arte, quel nuovo rapporto, quella nuova dimensione tra la nostra realtà individuale e la realtà del mondo, che l'umanità va affannosamente cercando da oltre cinquant'anni. E li riaccostasse in fine alla natura, rappaciandoli con essa: non alla natura di ieri, che è morta e non ritorna più, ma a quella d'oggi, in cui lo spirito deve pur tornare a ritrovarsi e a riconoscersi.

«L'uomo è uno strumento della natura, che forza sopra di lui il suo carattere e la sua apparenza, ha detto una volta Picasso. Nei miei quadri di Dinard e nei miei quadri di Pourville, ho espresso quasi la stessa visione, pure è facile notare come sia differente l'atmosfera di quelli dipinti in Bretagna da quelli dipinti in Normandia. Io non ho copiato la luce delle rocce di Dieppe, non ci ho fatto neppure speciale attenzione. Vi ero semplicemente immerso. I miei occhi vedevano e il mio subcosciente registrava quel che essi vedevano. Le mie mani fissavano l'impressione. Non ci si può opporre alla natura - è più forte del più forte uomo - ed è nel nostro interesse di andarci bene d'accordo. Noi ci possiamo permettere certe libertà, ma solo nel dettaglio».

E son parole di uno al quale, a torto o a ragione, si imputano tutte le arditezze, le libertà, le licenze, gli arbitrii dell'arte d'oggi. Perciò vanno meditate.

Silvio Branzi

Il ciclo alla Scala per l'Anno Santo

Una antologia da Palestrina a Verdi - "Il Nazzareno" novità di Perosi

(DAL NOSTRO INVIATO SPECIALE)

Milano, 7 giugno

Fra le numerose manifestazioni artistiche suggerite dalla ricorrenza dell'Anno Santo o da questo direttamente ispirate, quelle musicali sono apparse, finora, le più importanti, per la vastità e l'imponenza oltre che per l'eccezionale valore artistico di talune di esse.

Non v'è alcun dubbio che il ciclo predisposto dal Teatro alla Scala e che avrà inizio venerdì, è per la grandezza artistica delle opere scelte e l'ampiezza della manifestazione, fra i più importanti *del genere e non è difficile* prevedere che resterà il maggiore fra quelli predisposti da un solo Ente.

A confermare tale nostro convincimento basterà ricordare i nomi degli autori o delle opere che figurano in questo ciclo. Sette i grandi musicisti classici: Palestrina, Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Verdi. Otto le opere, che elenchiamo nell'ordine corrispondente agli autori dianzi citati: «Stabat Mater», «Magnificat», «Passione Secondo San Matteo» e «Messa in si min.», «Requiem», «Messa Solenne», «Requiem tedesco» «Messa da Requiem» e «Te Deum».

Completerà il quadro una novità assoluta: «Il Nazzareno» di Lorenzo Perosi.

Non è, nè voleva e poteva essere un panorama completo, al quale mancano molti nomi la cui presenza avrebbe richiesto una durata del ciclo impossibile in una stagione sinfonica. E' una antologia, poderosa antologia che propone ancora una volta e a molti ascoltatori forse per la prima volta, attraverso alcune tappe fondamentali, momenti culminanti, una meditazione sulle vicende del sentimento religioso nell'espressione musicale, sull'idea di Dio che questi musicisti hanno avuta e come l'hanno «sofferta» ed espressa: dalle pure fonti gregoriane del rinascimentale ma cattolicissimo Palestrina, tutto immerso nella più assoluta trascendenza, ai primi turbamenti naturalistici e panteistici che già avvolgono le opere religiose del grande Monteverdi. Dalla poderosa, incrollabile eppur drammaticissima certezza luterana di Bach, con il quale, per la prima volta in modo così perentorio, l'individuo diventa «protagonista» nel colloquio religioso con Dio e quindi, in tal senso, immanentizza lo spirito dei rapporti; a Mozart, che riprendendo la voce bachiana, per ciò che riguarda la posizione storico-spirituale, accentua nel suo colloquio, il carattere individualistico sino a giungere alle soglie del romanticismo ed anzi ne prepara gli sviluppi.

Da questo momento la storia del sentimento religioso nell'espressione musicale, sarà la storia di un sempre più deciso approfondimento della concezione individuale, immanentistica del divino. Ma non per ciò meno religioso e meno compreso nell'idea di Dio. Il romanticismo scuoterà l'imperturbabile e persino enigmatica trascendenza dei secoli precedenti e giungerà come punto estremo alla *Messa Solenne* di Beethoven, la più grande espressione spirituale di questo processo di sviluppo ed una delle più impressionanti documentazioni estetiche dell'ansia, dell'aspirazione a Dio, dello spirito più ribelle ed altero che la storia della musica conosca. E la voce di Beethoven nella *Messa* avrà non so che violento, improvviso sbigottimento e prometeica umanità.

Un limite estremo comunque, una posizione spirituale, una condizione umana che solo la poderosa, profondissima moralità di Beethoven poteva vittoriosamente affrontare.

In questo limite, anche se in modo e con risultati affatto diversi, Brahms e Verdi, daranno voce musicale al loro sentimento religioso.

Arturo Toscanini dirigerà il 26 giugno la *Messa di Verdi*. Venerdì sera Issay Dobroven inaugura il ciclo con la Passione Secondo S. Matteo. Si alterneranno sul podio Franco Capuana, Guido Cantelli, Herbert Karajan, Victor De Sabata, Vittore Veneziani.

Un incontro dunque eccezionale, una superiore occasione per svolgere noi stessi un colloquio religioso attraverso «testi» e «voci» fra i più grandi che l'umanità possegga.

Giuseppe Pugliese

Biennale XXV

"La Gazzetta del Popolo"
8 giugno 1950

OPERE DI VENTITRE PAESI ALLA BIENNALE DI VENEZIA

L'arte moderna è una storia di proteste

La più grande rassegna mondiale viene inaugurata stamane - Dai 285 espositori del 1895 ai più di mille di oggi - Quasi doppia la partecipazione straniera di quella del 1948 - Dall'omaggio ad alcuni maestri del passato agli esasperati astrattismi contemporanei

(DAL NOSTRO INVIATO)

VENEZIA, 7 giugno

Cronaca: l'abbiamo già fatta, ma riassumiamo. Domattina, s'apre la XXV Biennale veneziana, la più grande rassegna mondiale d'arte figurativa moderna, quasi doppia, per la partecipazione straniera, di quella di due anni fa, che pure aveva costituito uno sforzo gigantesco nell'immediato dopoguerra. Quattordici nazioni nel '48, ventidue quest'anno oltre l'Italia: Austria, Belgio, Brasile, Cecoslovacchia, Colombia, Danimarca, Egitto, Francia, Germania, Gran Bretagna, Grecia, Irlanda, Stato d'Israele, Jugoslavia, Messico, Olanda, Portogallo, Spagna, Stati Uniti, Sud Africa, Svezia, Svizzera; praticamente la maggior parte del mondo occidentale al di qua del sipario di ferro: e ciò basta a dare un'idea della vastità del panorama. S'aggiunga che pressochè ogni paese non si presenta come un giovinetto di belle speranze al suo primo affacciarsi alla vita, munito soltanto del passaporto; ma vuol essere in regola con le carte di famiglia, dirci com'era e come la pensava papà o magari anche il nonno, e quindi propone allo studio dell'osservatore almeno qualche precedente della sua espressione artistica attuale; anzi, più il paese è forte di un'antica e nobile tradizione figurativa, e più volentieri insiste su codesta documentazione di un passato del quale il presente è figlio, anche se figlio ribelle e persino degenere: esempio l'Italia, la Francia, l'Inghilterra, il Belgio, la Germania, la Spagna.

E' chiaro allora — facendo punto alla cronaca — che nel giro di circa mezzo secolo (tenendo conto delle interruzioni per due guerre) e attraverso venticinque edizioni (oncie dai 285 espositori del 1895 siamo giunti ai più di mille di oggi) l'interesse della Biennale s'è spostato. Non veniamo più come una volta, ai Giardini per aggiornarci sull'ultima «maniera» di questo o quell'artista. Moltiplicatesi in numero straordinario le mostre personali, di gruppo, regionali, nazionali, con l'aggiunta di premi e concorsi d'ogni specie, insomma le occasioni si pittore e allo scultore di «mostrarsi» dove come e quando vogliano, le «sorprese» si son fatte rare e difficili quasi quanto le «rivelazioni» clamorose. Oggi l'artista matura più o meno rapidamente, ma noi lo seguiamo, si può dire, fin dai suoi primi tentativi o balbettii: uno scoppio di voce — come un tempo — qui sulla Laguna è divenuto impossibile; e vi si viene, se mai, per aver delle conferme.

Altrove si volgono dunque le curiosità; e in un certo senso la cronaca spicciola (che si traduceva poi, nelle informazioni giornalistiche, in un certo numero di aggettivi più o meno graditi) tende a diventare storia contemporanea. Non ci si sofferma sugli addendi, piuttosto si tirano le somme. Ciò potrà scontentare (è inevitabile ed umano) molti espositori, ma forse il lettore lontano avrà un'idea più chiara del carattere di questa sterminata rassegna. E poichè abbiamo pronunziato la parola «storia», avvertiamo subito che questa Biennale ce ne offre nettissime le vie obbligate.

Tralasciamo le sale dedicate alla memoria di Giacomo Favretto, omaggio doveroso, scaduto da appena un anno il centenario della nascita dei più «veneziano» dei pittori italiani dell'Ottocento, a un artista che qui si è voluto spogliare — non senza una giusta mossa iniziale, ma anche con una soverchia accentuazione di gusto attualistico — del suo proverbiale aneddotismo borghese che tuttavia era una condizione figurativa del tempo, comunque vittoriosamente superata dalla qualità stupenda della pittura in sè. Non solo lo confermano le celebri «Lezione di anatomia» e «Scuola di pittura», ma anche, su queste pareti, alcuni ritratti che possono sostenere (è bene riaffermarlo in questo momento di programmatica depressione della pittura «provinciale» italiana dell'Ottocento) il confronto con la maggioranza dei ritratti francesi, Degas e Manet compresi, del medesimo periodo; e certi brani di quel troppo ampio quadro ch'è il «Traghetto della Maddalena». La tralasciamo, salvo ritornarvi in un secondo tempo, perchè in verità Favretto costituisce, in questo panorama, un caso a parte cui per circostanze varie e note, mancarono possibilità di influenze internazionali. Nato a Parigi, egli avrebbe oggi ben altro posto nella valutazione dell'arte europea ottocentesca, di quello che tiene nei libri che esaltano anche le figure minori dell'Impressionismo, non in base a un giudizio di valori assoluti, bensì considerando l'importanza di un movimento estetico: ciò che, in fondo, è un errore, perchè la storia dell'arte è fatta, sì, di idee propugnate e imposte, ma, in definitiva, di figure e di statue.

John Constable

Nelle vie obbligate che dicevamo rientra invece, da autentico condottiero, John Constable, centro con trentacinque opere del padiglione inglese. Basti ricordare che Delacroix, dopo averne osservati tre dipinti al Salon del 1824, s'accinse a ridipingere il «Massacro di Scio», per sottoscrivere l'affermazione di Eric Maclagan: «Tutto il corso della pittura paesistica francese ne fu mutato». E infatti senza questo sommo ma cautissimo trasfiguratore della realtà naturale in un lirismo individuale che trae dalle brughiere di Hampstead, dalle valli, dai fiumi, dalle praterie, dal verde e dal grigio della campagna inglese ogni possibilità poetica di rappresentazione, diversa spiegazione converrebbe dare al fiorire della Scuola del '30, e di conseguenza all'opera di Corot, e di quanti da questo, sia pure per vie traverse, ricevettero impulsi, suggerimenti o conferme, fino al nostro Fontanesi che, quando Constable moriva, faceva diciannovenne le sue prime prove a Reggio. Fuor da riferimenti e contatti, è una visione incantevole: è l'alto silenzio, è la piena comunicazione col mito agreste, è la suprema coscienza della possessione completa di un mondo tutto rivelato, tutto generosamente goduto, proprio della più grande paesistica del secolo scorso.

Ma Constable muore nel 1837: è un lontano glorioso antecedente, e se la sua comparsa di qua dalla Manica fu anche più importante di quella dello stesso Turner impregnato ancora di settecentismo, qui alla Biennale è una voce solenne e pacata che si spegne nel clamore delle varie «proteste» che sostanziano il corso dell'arte degli ultimi cinque o sei decenni. Non saranno probabilmente gli astrattisti, i neofuturisti, i postcubisti e postpicassiani d'oggi, e nemmeno gli ammiratori dell'espressionismo e del surrealismo, e nemmeno forse quanti, davanti al gentile e candido Rousseau il Doganiere, si sentiranno purificati e «domenicali» come ragazzini a spasso con la mamma nei pomeriggi festivi o come educande al primo contatto con la vita, a cercar più volentieri riposo sulle silenti sponde, presso i mulini, le spiagge, i boschetti dipinti dal felice inglese. A

Henri Matisse: «Odalisca» (1928)

modo suo però, anche la sala del Doganiere, col suo stupore ingenuo, col suo esotismo sognato nell'ufficio del dazio di Parigi, è una protesta alla cultura del suo tempo, alla rivoluzione impressionistica, all'avanguardia come all'Accademia. Quest'uomo che non sa dipingere (e che non sappia, malgrado la sua lunga applicazione a copiare i quadri del Louvre, ce lo dice il modo con cui scorcia una gamba d'uomo in corsa) comincia ad essere apprezzato da gente estranea al mestiere della pittura, letterati e poeti, primo Apollinaire, e da pittori che s'accingono a distruggere la pittura tradizionalmente intesa, Picasso o Derain o Vlaminck. Siamo verso il 1905 (e Rousseau vivrà altri cinque anni per godere un suo modesto riconoscimento prima di entrare al Louvre) e il fatto è quanto mai significativo. S'inizia ora — e bene la Biennale la specchia — l'èra della pittura «protestante»: la nostra.

Protestano i «fauves», beive del colore, Matisse, Marquet, Braque, Derain, Vlaminck, Dufy, Friesz, Manguin, Valtat, Van Dongen, già giudicati «bambini e selvaggi» per il loro «bisbetico amore per la bruttezza... per le repellenti cacocromie e le goffe inabilità di disegno» nel 1907 da un informatore non retrivo qual era Vittorio Pica, disprezzati nel 1911 da Soffici, incanalati nel grande mercato parigino nel 1920 da Bernheim-Jeune, ed ora rivendicati a Venezia da Roberto Longhi per «doverosa espiazione culturale». Contro chi protestano? Contro i degneri prosecutori dei primi Impressionisti, dei quali — secondo il Longhi — sono i recuperatori miracolosi «in chiave più acuta e tesa dell'istinto puro». Protestano in nome d'una rinnovata libertà della visione coloristica che renderà poi possibile il rianimarsi dello «stesso Port-Royal cubista», il salvataggio di Bonnard dalle acque morte, e la «parabola immensa di Matisse», (la prudenza negli aggettivi va facendosi sempre più rara). Eccoli dunque schierati, questi salvatori, questi Mosè galleggianti nel cesto sulla rapida d'un naufragio pittorico ch'essi miracolosamente evitarono portandoci beati attraverso le esperienze degli ultimi decenni, che logicamente dovevano condurci a quanto ora vediamo in almeno venti sale italiane e nella maggior parte dei padiglioni stranieri: alla distruzione — o ad una alterazione ch'è quasi negazione, se non disprezzo ed odio — degli aspetti reali del mondo e della integrità fisica e morale dell'uomo.

Cubismo e futurismo

Chi mette in dubbio i valori pittorici, la fantasia cromatica e formale, le capacità inventive di questi «fauves»? Sarebbe come negare l'originalità e la potenza di un Matisse, e — un passo più a sinistra — d'un Picasso o d'un Braque. Può darsi che queste «belve», nel lindo serraglio dei Giardini, ci appaiano oggi singolarmente addomesticate e mensuete. Nessuno stupore: da trent'anni siamo avvezzi a vederne ben altre. Se v'è un punto solo da sottolineare, è che la crisi del «figurale» (salvo, e si dovrebbe, a farla cominciare con la retorica impressionista) s'inizia proprio con loro; e il conto definitivo ha ancora da essere fatto, perchè in quest'aritmetica pratica ci viviamo in mezzo, e non abbiamo nessuna fiducia nel giudizio dei contemporanei, sia pure intelligentissimi e illustri; e quanto poi al conformismo che deriva dal predominio d'un gusto, già ci siamo espressi in proposito ieri l'altro. Soltanto un accenno: che il più vero pittore, in questa testimonianza fovistica, è il Marquet della «Passerella» (1905) e della «Spiaggia di Fécamp», probabilmente perchè, malgrado la sua gran «protesta», è ancora quello che più si ricorda di Monet, che meno s'imbrenca nelle coorte degli urlanti.

Di qui alla sezione dei «Quattro maestri del Cubismo», Braque (che tosto abbandonò l'abito del «fauve»), Picasso, Léger e Gris, il cammino — anche se si tratti di diversissima poetica — è corto: con varie gradazioni il risultato è sempre il medesimo: «adattare le esperienze visive alle conoscenze della mente», invece che alla sfrenatezza dell'istinto cromatico, per cancellare in un modo o nell'altro l'uomo della faccia della terra, e questa faccia più o meno sopprimere abolendo il linguaggio pittorico «empirico, che si appella direttamente all'occhio», sostituendolo con quello «concettuale, che parla al complesso dell'intelligenza umana» (espressioni di Douglas Cooper, il quale forse pensa che il linguaggio di Michelangelo fosse «empirico»). E non ripeteremo ora i principi della dottrina cubista, e tutti nota.

Più corto ancora il cammino per giungere ai «Firmatari del primo manifesto futurista» (1909), Balla, Boccioni, Carrà, Russolo, Severini. La rivalutazione della pittura e scultura futuriste, seppellite come enormi stupidaggini, malgrado simpatiche personali politico-ideologiche del tempo, dal «Novecento», potrà stupire soltanto gli ingenui che non credono al loro occhi rileggendo frasi come questa dedica di Marinetti: «Dò il mio ritratto dipinto da Carrà alla grande futurista marchesa Casati ai suoi occhi lenti di giaguaro che digerisce al sole la gabbia di acciaio divorata». I contatti — e ben lo vediamo qui — fra un estremista 1930 e un futurista 1912, ad onta di tutte le sottigliezze che si possano andare scavando per cercare il pelo sofistico nell'uovo pittorico, sono ancora più stretti di quelli che corrono fra un Impressionista e un Divisionista tipo Seurat, del quale abbiamo qui una preziosa raccolta di sensibilissimi disegni, capolavori come la «Madre dell'artista», dove la sgranatura del nero sulla carta reggiunge inesprimibili levità luminose senza che per nulla si perda la plasticità della forma e s'intacchi l'espressione d'una realtà sentimentale: miracolo che alla Biennale troviamo rinnovato solo nell'ineffabile lampo di luce che corre e si spande sul viso della «Grande Rieuse» che — nella sala dedicata a Medardo Rosso — è dello stesso anno in cui muore Seurat.

Un solo ventennio circa da quella date (1891) all'esplosione futurista e al tenace procedere cubista; ma tutto un mondo naufraga, tutto un tesoro di certezze secolari, sie nelle intenzioni espressive, sia nei linguaggi ed esse congeniali, vien dilapidato. Vi sono curiose battute d'aspetto, come i «Valori plastici» e il «Novecento» in Italia, come le involuzione metafisica; altre non certo volontarie come la condanna dell'«arte degenerata» in Germania (e parzialmente, di riflesso, in Italia dove si promuovono i «Premi Cremona», dei quali abbiamo qui il rovescio della medaglia — ma sempre la stessa medaglia — nella sala dove espongono Pizzinato, Tettamenti, Mucchi, Guttuso, e nell'altra di Vedova, Morlotti, Turcato); ma la marcia continua; e dopo la guerra sembra farsi trionfale: tanto da indurre già la scorsa Biennale a concederle tutti gli onori.

Ensor e Bonnard

Vero è che Alberto Magnelli, pionicre solitario (egli ha oggi 62 anni), la segue da tempo, come testimonia la sua personale con opere dal '14 al '48. Pare, a leggere la presentazione di Léon Degend, che la scoperta della vita sia per lui stata contemporanea a quella della pittura, il giorno che casualmente gli venne una tavolozza fra le mani e tasto mirò, nel '15, ad una «astrazione integrale». E son casi strani, che fanno riflettere, questi «drammi del colore», questi «drammi della forma», che scoppiano improvvisi negli autodidatti, i quali si buttano all'astratto e in breve divengono maestri.

Anche Ensor (che nel padiglione belga è uno dei cardini della Biennale, quasi un contrappeso a Constable) e soli 23 anni dipinge il magnifico autoritratto «con cappello infiorato» nel quale sembra rinascere lo spirito di un Rubens; ma egli ha alle spalle tutta una tradizione formidabile, quella dei grandi maestri fiamminghi, lavora su una materia umana e pittorica filtrata in secoli di lavoro, può crearsi un mondo eccezionale per fantasia e stile, riuscir nuovo in ogni quadro anche ad ottant'anni, mettere al servizio dei suoi sentimenti o teneri od acri, ma sempre di uomo che si specchia nell'uomo, una materia splendente che affascine come un canto spiegato. Anche Bonnard, gioia dell'occhio nel padiglione francese, ci offre una storia — scrive, presentandolo, Raymond Cogniat — di «dolce ostinazione piuttosto che di una ribellione». Non lo si può ellecciare — nessuna delle grandi «proteste» dell'inizio del secolo; non fanno presa su lui nè Fovismo nè Cubismo; e fino ad ottant'anni continua a darci le sue dolci armonie cromatiche, le sue melodiche fantasie tonali. Gli altri no; appena hanno la tavolozza fra le mani, tipo Russolo, inventano, sconvolgono, distruggono, intonano i rumori, non le musiche. E talvolta, segretamente, ci si domanda: «Era proprio necessario? Al cammino della pittura e della scultura, proprio erano indispensabili questi geni «protestanti» che ci hanno condotto alla scultura di Alberto Viani (egli è intitola «nudi» i suoi fusi e i suoi cilindri) e alla pittura della lunga schiera internazionale astrattista?

Logica è quindi la struttura data dagli organizzatori della Biennale a questa gran rassegna del gusto contemporaneo. Su una spina dorsale perfettamente disegnata s'innestano, ricostruite alla Cuvier, tutte le ossa di un corpo vivente: ed è spettacolo, comunque lo si voglia giudicare, affascinante, e, per il pubblico, altamente didattico. Forse la marcia dell'arte astratta, che due anni fa sembrava dover travolgere le ultime resistenze del «figurale», qua o là subisce una sosta, che non sai se sia temporanea stanchezza od il principio di una fine per mancanza di vie d'uscita. D'altra parte molti che ancora esitavano hanno soltato il fosso: e tra gli esempi modesti si potrebbe citare l'indirizzo più recente d'un Cantatore. Onorati alcuni maestri del passato, salutati con nobiltà (vogliamo dire con mostre personali) alcuni viventi da Carrà a Utrillo, posto sugli altari Matisse, la «Ragazza lamelliforme» di Couturier, le ebanisterie della inglese Barbara Hepworth, i recenti astrattismi di Severini, petono raccogliere i reconditi suffragi degli idealori della gigantesca esposizione, quesi a reazione di un lungo torpore che vietava i più attivi scambi di correnti vive della cultura fra Paese e Paese; e di una simile vivacità — più che di una fiducia che non ci sentiamo di condividere, preferendo a tutto il clangore (parve) «avanguardistico» la voce gentilissima se pur fievole di un Semeghini, le nervose vigoria di un De Fiori, la pietosa drammaticità di un Viani, la bucolica d'un Bozzetti, l'estatica raffinatezza d'un Broglio — dobbiamo loro esser grati.

Non è escluso che da parte di codesti organizzatori — alla testa dei quali va collocato l'intellettuale e aggiornatissimo Palluchini — si sia tentato di favorire lo sviluppo di una «terza forza», di una «classe media» ormai insofferente degli ultimi ottocentismi, e d'altra parte inquieta dei più spinti novecentismi: terza forza che, per stare in Piemonte, potrebbe andare da una quasi-destra rappresentata da Menzio, Saturnio, Cremona, a una quasi-sinistra indicata da Paulucci, Martina, Becchis. Ma terza fra chi? Delle due sponde che dovrebbero contenerla non ne vediamo, vigorosamente delineata, che una: quella aspra e nuda dove arano e zappano i negatori della così detta «illusione ottica». Gli altri qui, pochi e solitari, quasi fan figura di superstiti. O sbagliamo?

Pacatamente, nei successivi articoli, a mente riposata, tenteremo i profili. Una prima impressione, intanto, una sommaria introduzione, può costituire uno schietto invito a visitare la Biennale.

Marziano Bernardi

John Constable: «La Valle del Dedham» (1828) - Galleria di Edimburgo

"Avanti!" 8-6-1950

La venticinquesima Biennale di Venezia guarda più al passato che al presente

Funzione culturale di importanti retrospettive - Meno scultura, meno astratti, nuova strada dei neorealisti con preoccupazioni extrapittoriche - In complesso numerose occasioni di incontri

(DAL NOSTRO INVIATO SPECIALE)

VENEZIA, 7 giugno. — Ecco le linee fondamentali di questa nuova Biennale veneziana: funzione culturale di importanti retrospettive; meno scultura, specialmente nel padiglione italiano, meno astratti, nuova strada dei neorealisti con preoccupazioni extrapittoriche, maggior numero di nazioni straniere; spostamento dell'importanza della mostra sulle retrospettive anzicchè sulle novità dei contemporanei; inquietudini e ricerche della generazione sui quaranta anni circa; numero eccessivo di opere, spesso mediocri, che fanno da riempitivo nel padiglione italiano. In complesso una mostra che, pur avendo meno mordente di quella precedente, offre rare occasioni d'incontri.

L'arte contemporanea è colta alle sue origini con la mostra dei *Fauves;* i quali, fin dal 1904, furono i primi a staccarsi dal naturalismo del soggetto, a dare autonomia al quadro indipendentemente da ogni rapporto col modello, a considerare l'arte come sfogo, con una sensualità spesso fine a se stessa. Il decorativismo dei Fauves, piacevole, il gusto di un mestiere ormai appreso con disinvoltura, trovano ragione viva nel piacere di liberazione, negli accesi accosamenti che spesso non raggiungono una coerente purezza cromatica. Le tre dimensioni finiscono, qualche volta però se ne sentono le tracce. I Fauves (che letteralmente significherebbe «belve»), al di là di ogni teoria, sono il vero prodotto di una società individualistica, gaudente, legata sotto diversi aspetti al positivismo. Sono visibili alla Biennale alcune opere di Matisse (che una sua personale a parte nel padiglione francese, con Bonnard e Utrillo), di Braque, che troveremo tra i Cubisti, di Dérain, van Dongen, Dufy, Friesz, Manguin, Marquet, Vlaminck, Valtat.

Ma ora non perdere la linea schematica di tutta la mostra, tralasciamo per il momento una analisi particolare, e andiamo subito al Cubismo, che occupa l'altra sala. Ai Fauves reagiscono i Cubisti con un senso formale della misura; ma l'oggetto viene spezzato e ricomposto nei ritmi del quadro. I Cubisti hanno interesse per l'oggetto, lo ricostruiscono da diversi lati, con un intervento più intellettuale. Mostrano tuttavia che il centro è sempre dentro di noi, nella soggettività: la realtà rappresentata dai cubisti è la più assoluta interpretazione sogettiva, individualistica. Non c'è più l'acceso cromatismo, si tende a un intarsio più sobrio e smisurato, con una vitalità tuta interna. Anche il Cubismo, se pure in un modo apparentemente opposto ai Fauves, rientra nei movimenti che hanno origine dall'individualismo romantico in crisi: il centro è sempre dentro di noi. Picasso, Braque (il migliore), Leger e Juan Gris (non rappresentato con le opere più significative).

Ed ecco i firmatari del Primo Manifesto Futurista nel 1910. Pur restando nel residuo naturalistico, nell'amore per la polemica che diede loro una funzione soprattutto culturale, i Futuristi oggi sono guardati con nuovo interese. Il dinamismo plastico portò alla rappresentazione indiretta dell'oggetto mediante ritmi puramente figurativi, se pure spesso permeati di un gusto liberty. Boccioni, Carrà, Giacomo Balla, Severini, Luigi Russolo.

Il gruppo del *Cavaliere azzurro* ci riporta in Germania, a Monaco, verso il 1912. Kandinskj, Kubin e Gabriella Münter. (Su queste colonne abbiamo già scritto due articoli, in occasione della mostra di Basilea, sul *Cavaliere azzurro*). Soprattutto con Kandinskj, (gli è stata dedicata una retrospettiva a parte, veramente eccezionale), il centro si sposta nel modo più deciso verso la soggettività: il colore diventa allusivo, la rappresentazione di oggetti non gli serve. Il suo primo espressionismo nasce da una carica emotiva intensa, che a poco a poco, con gli anni diventa sempre più in sordina. Kandinskj resta un orientale, un russo, tendente a una sorta di misticismo accentuato via via da un rigore cartesiano, che non vieta però alla sua fantasia di restare allusivo: legato quindi a un romanticismo impercettibile, ma sempre di natura soggettivamente lirica. (Ed è noto che altri astrattisti hanno avuto una loro funzione importante, reagendo ad ogni residuo romantico).

Ma lasciamo gli orientamenti e veniamo alle retrospettive personali, che accrescono l'interesse — sul piano della cultura — di questa mostra. Dopo la rassegna, nel 1948, degli Impressionisti, ecco un'occasione veramente rara per ammirare i disegni di Seurat dove la vibrazione atmosferica del colore, pur nella misura compositiva, ottiene effetti più felici che negli stessi suoi quadri più noti e impegnativi. La retrospettiva del Doganiere Rousseau, qualche volta confuso coi pittori domenicali, rivela una coerenza di linguaggio pittorico e tuttavia pervaso di letteratura. La ingenuità del Rosseau è uno dei tanti miti: si tratta di una semplificazione che, mentre richiede un gusto chiaro e coerente, non annulla le sottigliezze emotive, indirette, in ferme atmosfere di sogni, che oggi, dal gusto surrealista, vengono messi in maggior valore. La retrospettiva di Ensor suscita nel padiglione belga che è uno dei più interessanti, grande richiamo: dai primi quadri ancora impressionisti. Ensor a poco a poco è passato, per interna necessità, ad un linguaggio sempre più carico di inquietante emozione e già espressionista, tendente al surrealismo.

In Italia, con una scelta di opere del Favretto, che è senza dubbio una delle voci più schiette del nostro Ottocento, si è voluto commemorare, d'accordo con l'Accademia di Belle Arti di Venezia (se pure con il ritardo di un anno) il centenario della sua nascita; mentre la retrospettiva di Medardo Rosso, con una scelta opportuna di quasi tutte le sue sculture assieme ad un gruppo di disegni, fa chiaramente vedere come questo scultore, legato al pittoricismo impressionistico, raggiunge una sua coerenza di linguaggio. Se si guarda attentamente la maggior parte delle sue opere, è facile accorgersi che i suoi valori pittorici non escludono una costruzione interna, spesa elicoidale: con un senso della forma, dunque, nascosta, quasi somersa, eppure non del tutto distrutta. La retrospettiva di Ernesto De Fiori in confronto appare meno plastica. Il viareggino Lorenzo Viani, Cino Bozzetti e Mario Broglio (uno dei creatori del gruppo dei *Valori plastici*) chiudono la serie delle retrospettive.

Nel padiglione inglese, molto importante è quella di Constable.

Ed ore eccoci ai vivi. Quattro personali: Carrà, Severini, Magnelli, Semeghini. Carrà, che nell'ultima Biennale era visto come metafisico, qui è presentato da futurista (la sua migliore opera di questa tendenza è «Ragazza alla Finestra») e con altri quadri dipinti dopo il periodo metafisico fino ad oggi. Una personale senza dubbio interessante. Un linguaggio risolto in qualsiasi momento in un modo pittorico. Le sue opere futuriste sono più polemiche, ma specialmente quelle metafisiche avevano un mordente, un'assolutezza che poi man mano, in questi ultimi anni, èè diventata acquietante.

Severini nella sua personale ci guadagna. Di solito si vedevano opere isolate. Il possesso di un gusto, di un mestiere, inteso nel senso più duro, lo porta al un equilibrio tra intelligenza, intuizione e sensibilità, e soprattutto ad una coerenza — anche morale — oggi degna di lode. Semeghini conferma le doti di una pittura veneziana, legata, nei toni sommessi, all'ultimo impressionismo, mentre nell'interessamento personale dell'astrattista Magnelli, che si ricollega al Kandinskj, i ritmi compositivi rivelano che il rigore non è freddamente cerebrale, ma dato ad un istinto che a volte può sembrare violento.

Avrebbe dovuto esserci una personale di Sironi, ma non si è attuata. Dieci pitture e le sculture di Roberto Melli formano quasi un'altra personale di questo serio artista.

Ed ecco, prima di dare un rapidissimo cenno ai padiglioni stranieri, il problema più scottante: in questa Biennale molti pittori, che prima avevano rinnegato il motivo o lo avevano, tutt'al più, considerato un semplice pretesto, questa volta tendono a fare spostare il centro di gravità dal soggettivismo lirico all'oggetto di rappresentazione, che ammette dunque il motivo, l'illustrazione, la rappresentazione intesa nel senso di un vero comunicabile a tutti nel modo più immediato.

Questo fatto deriva da una esigenza morale che l'uomo, pittore o scultore, di questo periodo sente con maggiore stimolo. E' possibile che la pittura o la scultura debba essere un linguaggio per iniziati e non debba parlare a tutti, e non debba esprimere il dramma che è dentro e fuori di noi? Rinunziamo, dicono questi nuovi pittori, al puro linguaggio, ai puri valori, ai toni, alle masse, alle linee più o meno coerenti ma troppo formalistici ed esprimiamoci nella nostra interezza di uomini in mezzo ad uomini.

Qual'è il risultato?

Gattuso, che è senza dubbio il più ardito e interessante, è quello però che scopre più di tutti le intenzioni.

A questo punto, poichè manca lo spazio e riprenderemo il discorso più ampiamente, diciamo semplicemente questo: a parte il fatto che ci sia un gruppo di astrattisti raffinati, tendenti ad una grafia da arabesco, e quindi soltanto su un piano di gusto; chi è più legato al romanticismo, anzi al mito del soggettivismo di origine romantica, un vero astrattista che ha cercato di porre le basi di un nuovo linguaggio, di fare piazza pulita di tanti residui che necessariamente portano ad espressioni cariche di culturalismo o di sensualismi frammentari, crepuscolari, di intenso soggettivismo, oppure un pittore che, per esigenze di natura morale, e quindi valide come esigenze, si esprime però con mezzi già da lui stesso rifiutati e quindi non necessari al suo vero più profondo discorso? Insomma, nessuno vuole la purezza formalista dei mezzi visivi: ma la coerenza più assoluta, l'aderenza più profonda al soggetto: questa è stata e sarà sempre necessaria.

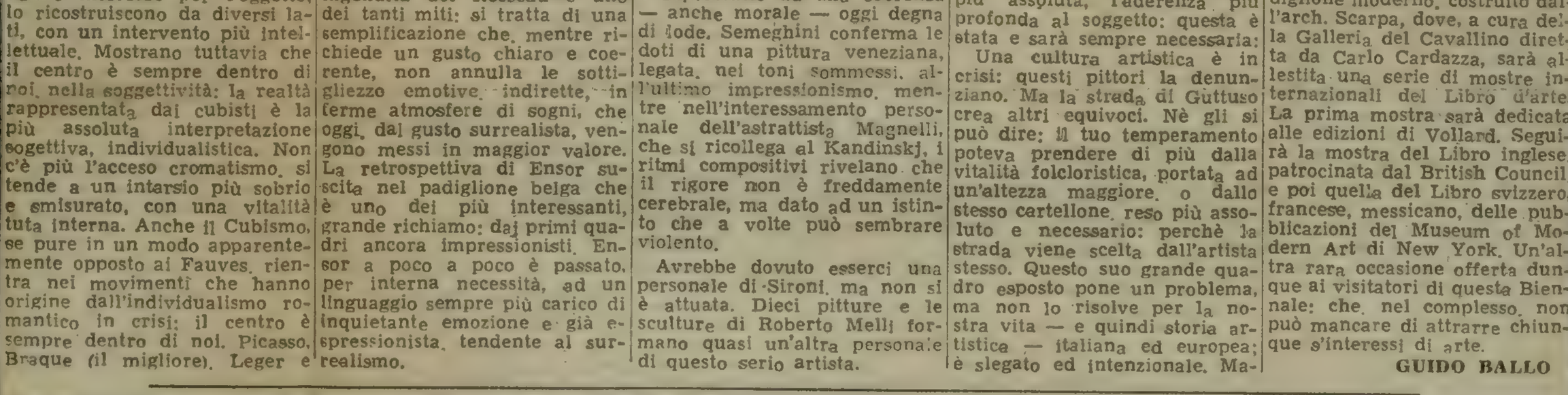
Una cultura artistica è in crisi: questi pittori la denunziano. Ma la strada di Guttuso crea altri equivoci. Nè gli si può dire: il tuo temperamento poteva prendere di più dalla vitalità folcloristica, portata ad un'altezza maggiore, o dallo stesso cartellone, reso più assoluto e necessario: perchè la strada viene scelta dall'artista stesso. Questo suo grande quadro esposto pone un problema, ma non lo risolve per la nostra vita — e quindi storia artistica — italiana ed europea; è slegato ed intenzionale. Magnifici è più pittoricamente coerente: ma è facile accorgersi che resta ancora permeato di soggettivismo lirico. Pizzinato non vuole rinunziare a certa sua rappresentazione indiretta: e raggiunge una stilizzazione che solo in certi particolari è viva. Gli altri neorealisti del gruppo di Milano, come Mucchi, Tettamanti, sono legati ad un caldo espressionismo di spirito romantico. Migneco è quello che, in questo senso, ha maggior mordente: non resta dominato dal soggetto. Birolli non rinunzia ancora a certo neocubismo, che ottiene respiro di larga composizione mediante il valore del colore.

Ma in attesa di riprendere il discorso, veniamo al problema della scultura: la quale, per lo meno nel padiglione italiano, è questa volta come messa in castigo. Hanno ragione gli scultori — specialmente quelli non più giovanissimi — di sentirsi gli esclusi, anche se presenti con rare opere.

E per concludere, in questo primo sguardo d'insieme; fra le nazioni straniere: il Belgio si presenta interessante (Ensor, Delvaux, gli altri surrealisti, gli incisori); la Gran Bretagna, con Costable e la Hepwort (scultrice astratta, che ha mestiere e gusto e non sempre arriva a superare gli schemi); la Francia con Bonnard (che però poteva essere rappresentato un po' meglio), Matisse, pittore e scultore (anche Matisse, in questa sua personale, non è alla sua altezza), e i paesaggi di Utrillo. (La pittura e la scultura francese di oggi è, nel complesso, presentata male). La Germania, dopo 8 anni, riprende possesso del suo padiglione: il gruppo del *Cavaliere azzurro*, una relrospettiva di Barlach, personali di Max Beckman, di Nolde ci riportano alle tendenze espressioniste. Interessante il Messico e il padiglione degli «Scultori di oggi», con Arp, Laurenz, Zadkine. Poco importanti, tranne qualche raro caso, gli altri padiglioni stranieri.

Una nuova attrattiva: un padiglione moderno, costruito dall'arch. Scarpa, dove, a cura della Galleria del Cavallino diretta da Carlo Cardazza, sarà allestita una serie di mostre internazionali del Libro d'arte. La prima mostra sarà dedicata alle edizioni di Vollard. Seguirà la mostra del Libro inglese, patrocinata dal British Council, e poi quella del Libro svizzero, francese, messicano, delle pubblicazioni del Museum of Modern Art di New York. Un'altra rara occasione offerta dunque ai visitatori di questa Biennale: che, nel complesso, non può mancare di attrarre chiunque s'interessi di arte.

GUIDO BALLO



Giuseppe Migneco: «Occupazione del latifondo» e Renato Guttuso: «Occupazione di terre incolte in Sicilia»

Biennale XXV

l'Unità, 8-6-1950

SI APRE OGGI LA BIENNALE D'ARTE INTERNAZIONALE

Nelle opere più vive sono presenti i lavoratori

I quadri di Pizzinato, Guttuso, Mucchi, Birolli, Borgonzoni, Zigaina - Una fonte viva d'ispirazione - Stupore dei critici

(DAL NOSTRO CRITICO D'ARTE)

VENEZIA, 7. — Ci toccherà esaminare molti pittori e molti quadri, in questa serie di articoli sulla XXV Biennale, ma una cosa dobbiamo fare subito: parlare degli artisti che hanno portato, nelle sale di questa rassegna della pittura internazionale, le immagini del popolo in lotta, gli operai delle fabbriche del Nord, i contadini meridionali, le mondine del Bolognese, i lavoratori dei porti.

Non può esservi dubbio: le immagini di queste tele costituiscono il fatto più importante della XXV Biennale. Né questa affermazione vuole avere un sapore simbolico o polemico. Tutt'altro. Si tratta, invece, di un giudizio critico, di valore. Voglio dire, cioè, che i contenuti espressi dalla classe operaia e contadina, nel corso della sua lotta, hanno trovato qui una rappresentazione figurativa ben degna, energica e diretta, una rappresentazione che ha costretto questi pittori a rivedere i termini del proprio linguaggio pittorico, a provarne la resistenza e la consistenza, a non accontentarsi più delle formule ormai troppo docili e facili, in cui purtroppo si riposano o si irritano ancora tanti artisti. Poiché è proprio questo il discorso che bisogna fare: l'urgenza di autentici contenuti rivoluzionari non può fare a meno di spingere gli artisti a rinnovare i propri mezzi espressivi, ad arricchirli ed avviarli verso soluzioni realmente nuove anche in senso formale.

Ecco, per esempio, il quadro di Renato Guttuso *Occupazione delle terre incolte in Sicilia*. E' un quadro di quattro metri per tre, un grande quadro di grande impegno. Il soggetto del quadro è un soggetto epico: sono le famiglie dei senza terra che marciano sul latifondo e ne prendono possesso: le donne coi bambini in braccio, i ragazzi coi sacchi in spalla, gli uomini risoluti nel passo e nei volti si muovono dietro la bandiera rossa che è in testa. Dietro, un paesaggio arso e ondulato, più lontano un altro gruppo di contadini che avanza.

C'è respiro in questo quadro, c'è vigore di segno e rigore di composizione, ci sono i colori di Guttuso, accesi e talora persino crudi, c'è una drammaticità risolta in pittura. Da questa tela, la Sicilia si allarga nella sala e costringe i visitatori a voltare la testa. Proprio così: i braccianti siciliani sono qui, sono entrati per la prima volta nella storia della pittura e non se ne andranno più!

Lo dice anche Gabriele Mucchi, da un'altra parete della stessa sala, con la sua grande tempera *La terra*. Mucchi possiede uno stile narrativo inconfondibile. E' fresco e immediato. Ha un disegno persuasivo e ben costruito, largo e naturale. Questo quadro è calmo e dolce nei colori e nei gesti dei personaggi, ed esprime il sogno secolare dei contadini del Sud: possedere la terra. Ecco, infatti, il contadino che si china e la tocca, la terra, la prende nella sua mano: ecco gli uomini sui muli che scendono verso una valle. La distribuzione cromatica del quadro è sobria e felice, la sua struttura semplice ed efficace. Si può dire senz'altro che Mucchi raccoglie, qui, il valido frutto di un lungo e serio lavoro.

Egli ha pure esposto una tela, *Nelle cantine di Milano*, che rappresenta una famiglia di senzatetto in via delle Forze Armate, ed un'altra *Legittima difesa*, in cui si vedono gli operai che scagliano sassi sui loro aggressori.

Ma questo stesso tema è affrontato in un'altra sala da Migneco e Zigaina, il primo con modi incisivi e duri, direi persino arcaici senza eccessive accensioni cromatiche ma con una spietata violenza e logica strutturale; il secondo, invece, con libero slancio, con un calore carico di verdi che dànno al quadro profondità e spazio. Zigaina è dotato di un vivo senso lirico e di intime ragioni pittoriche ed umane, ed il suo linguaggio, filtrato alle esperienze post-cubiste, si sta facendo sempre più preciso.

Ma gli operai ed i contadini si trovano uniti in un'unica sintesi pittorica nel quadro di Pizzinato, che ha le stesse dimensioni di quello di Guttuso. Pizzinato ha concepito questo quadro sotto lo stimolo dei famosi versi di Raphael Alberti, i quali, a loro volta, prendono movimento dalle prime parole del Manifesto dei comunisti: «Un fantasma percorre l'Europa, il fantasma del comunismo».

Pizzinato è riuscito ad integrare gli elementi fantastici a quelli reali, con rara energia. Il suo quadro riesce, in genere, a legare, in un forte ritmo di colori e di composizioni, le figure e gli oggetti. Pizzinato ha camminato molto dall'ultima Biennale. Oggi egli dimostra di non avere più esitazioni, di saper cosa scegliere e cosa scartare delle sue vecchie esperienze. I due quadri più piccoli, *Terra non guerra* e *I difensori delle fabbriche*, riconfermano questo nostro giudizio, specialmente il secondo, così serrato e ricco di tensione.

Tettamanti, pittore di intuizione rapida e di esecuzione sicura, espone qui anche lui due tele di notevole impegno. Egli usa un disegno contratto, secco ed un colore vibrato. In una di queste tele, *Gli attacchini*, si riconoscono subito quei bravi compagni che, di sera, vanno in giro ad affiggere i nostri manifesti; l'altra, invece, denuncia la tragica situazione delle fabbriche milanesi, costrette alla chiusura da una disastrosa politica economica.

Paolo Ricci ha dipinto, invece, *L'uscita trionfale nel 1948 degli operai napoletani delle O. M. F.*, e Borgonzoni una *Giovane mondina*. Di Borgonzoni, però, ci aspettavamo di vedere anche *L'eccidio di Modena*, che invece non abbiamo trovato alla Biennale.

Chi ha dimostrato di sapersi muovere, di non impigrire in una maniera, anche se ormai era diventata celebre, è Mario Mafai. *L'osteria di via Flaminia*, con le sue donne e i lavoratori in giro ai tavoli, è un'opera riuscita, creata con estremo estro ed invenzione. E, per chi ha visto questa Biennale ed ha potuto constatare le fredde e stanche ripetizioni di se stessi da parte di tanti pittori anche tra i migliori, sa che cosa voglio dire parlando così di Mafai. Mafai, con questa tela ricca di suggestione, di clima pittorico, ha dato di sè una adeguata misura.

Così Birolli. Insieme ad altre tre tele minori, egli presenta qui una grande tela, una tela di pescatori, eseguita con limpidità e trasparenza di colore. Birolli, a differenza di Mucchi, di Guttuso e dello stesso Pizzinato, svolge la sua ricerca approfondendo la lezione dell'astrattismo figurativo, sostanziando tuttavia il suo quadro di ben definiti elementi, nutrendolo delle sue convinzioni. In questo senso, le tele di Birolli qui esposte, sono senza dubbio tra le migliori che abbiamo visto. In particolare, accanto alla tela maggiore mi ha persuaso quella de *I minatori che mangiano*.

Lo stesso discorso vale per Turcato, per i due quadri cioè intitolati *Miniera* e *Comizio*.

Una cosa appare subito chiara: anche su questo piano, i contenuti di lotta che si agitano nella coscienza dei nostri pittori, portano nel quadro una fermentazione, sono un lievito che vitalizza gli schemi. E questo è il motivo per cui tali figurazioni hanno una intensità ed una forza che tanti altri pittori non riescono a raggiungere. Ma, su questo discorso, ritorneremo a proposito di alcuni pittori che abbiamo visto in questa stessa sala.

Ma io devo ricordare anche, qui, gli artisti presenti soltanto con disegni e litografie, soprattutto Marcello Muccini, con la sua mano ferma e penetrante (*Zappatori, Scannatoio* e *Solitudine*); Ernesto Treccani con *Interno a Melissa, La timida Colomba, Donne calabresi*, tre grandi litografie che sottolineano con evidenza di segno la miseria del Meridione; Vespignani con le sue stazioni merci, i suoi scali, e poi Zancanaro, Anna Salvatore.

Ma anche nella scultura i contenuti umani e di lotta della classe operaia hanno agito, seppure in modo diverso, su taluni scultori, suscitando in essi una sincera emozione plastica. Il legno della Genni e la ceramica di Leoncillo, ne sono un esempio. La Genni ha scavato questa sua statua, intitolata *La guerra*, in una trave di una casa crollata sotto i bombardamenti di Milano. E' un'adolescente che alza le braccia in un gesto di angoscia. La Genni ha scolpito questa statua con vigore, impostandola verticalmente. E' una statua nuda ed essenziale, senza compiacenze sentimentali, di un ritmo netto ed esatto.

La ceramica di Leoncillo, invece, è cosa del tutto diversa: al secco vigore della Genni si sostituisce una ricca modulazione di volumi cromatici, di forme in movimento, di valori pittorici e sculturali insieme. *Il minatore con la lampada* di Leoncillo si presenta così con una immediatezza impressionistica, come una improvvisa apparizione nel buio della galleria.

Questi sono gli artisti di cui, per le ragioni esposte all'inizio, abbiamo creduto bene di parlare subito. Del resto lo stesso Pallucchini, segretario generale della Bienale, è stato costretto ad ammetterlo nella presentazione del catalogo, quando dice: «Tocca a questa Biennale registrare un fatto che potrà avere qualche conseguenza sull'avvenire della giovane pittura italiana: la strada nuova, diciamo neorealistica ed obiettivamente rappresentativa, di alcuni artisti sotto l'impulso di uno stimolo politico e sociale. Se il neo-realismo sarà un movimento artisticamente autentico e genuino, o soltanto culturale e riflesso, lo sapremo in futuro».

Pensiamo che il signor Pallucchini possa stare tranquillo. Gli artisti di cui abbiamo parlato, ci offrono tutte le garanzie; non solo, ma accanto a loro, siamo certi, ne verranno altri, molti altri pittori e scultori che la storia del nostro Paese progressivamente convincerà di come questa sia l'unica via per il rinnovamento dell'arte figurativa.

Mario De Micheli

Renato Guttuso: «Occupazione delle terre incolte in Sicilia»

Armando Pizzinato: «Un fantasma percorre l'Europa»

PREM. ETAB. CARLO FERRARI VENEZIA

LA BIENNALE DI VENEZIA

LA XXV BIENNALE VENEZIA

8 GIUGNO - 15 OTTOBRE 1950

CONCORSO PER LA CRITICA STRANIERA

1 La Biennale di Venezia bandisce un concorso per il miglior saggio critico e la migliore serie di saggi critici d'autore straniero, pubblicati in giornali o in periodici stranieri, sulla XXV Esposizione Internazionale d'Arte, che si terrà a Venezia dall'8 giugno al 15 ottobre 1950.

2 La giuria - il cui giudizio è insindacabile - sarà composta: dal Presidente della Biennale, dal Segretario generale, da un rappresentante dell'Associazione Stampa estera e dai tre critici o studiosi d'arte eletti a far parte della giuria italiana.

3 Saranno presi in considerazione saggi pubblicati in quotidiani nel periodo tra l'8 giugno ed il 30 settembre 1950, ed in periodici nel periodo tra l'8 giugno ed il 31 ottobre.

4 Ciascun concorrente dovrà notificare la sua partecipazione alla Biennale di Venezia - Premio per la Critica - Ca' Giustinian - Venezia - non oltre il 30 settembre.

5 Il concorrente è tenuto ad inviare alla Biennale di Venezia, entro il 15 novembre 1950, cinque copie del giornale o del periodico nel quale sarà apparso lo scritto.

6 Il premio, indivisibile, è di L. 100.000.

7 I risultati del concorso saranno resi noti entro il 31 dicembre 1950.

IL SEGRETARIO GENERALE
DELLA BIENNALE
Prof. RODOLFO PALLUCCHINI

IL COMMISSARIO STRAORDINARIO
DELLA BIENNALE
On. Prof. GIOVANNI PONTI

XXV Biennale

L'UNITÀ

- 9 SET. 1950

L'APERTURA DELLA XXV BIENNALE

Carrà e Matisse premi per la pittura

Gli scultori premiati: Minguzzi, Mascherini, e Zadking

(DAL NOSTRO CRITICO D'ARTE)

VENEZIA, 8. — *La giuria internazionale per l'assegnazione dei premi ufficiali per gli artisti espositori della 25ª Biennale, ha tenuto due riunioni alle quali, secondo le norme del regolamento, hanno partecipato l'architetto prof. Hoffmann commissario per l'Austria, il prof. Emile Langui commissario per il Belgio, il prof. Leo Swani per la Danimarca, il prof. Abel Kader Rizk per l'Egitto, il prof. Rajmond Cogniat per la Francia, il prof. Eberard Haufstaegi per la Germania, sir Erik Maclagan per la Gran Bretagna, il ministro Devlin Denis per l'Irlanda, il prof. Pietro Segedin per la Jugoslavia, il prof. Fernando Gamboa per il Messico, il prof. Jean Engelman per i Paesi Bassi, il sig. Antonio Ega De Queiroz per il Portogallo, il prof. Enrico Perej Comendador per la Spagna, il prof. André Fankfurter per gli Stati Uniti, il prof. Nils Lindhagen per la Svezia, il sig. Alfred Blailè per la Svizzera. In rappresentanza della Commissione per le arti figurative della 25ª Biennale era presente il pittore Giorgio Morandi. Assistevano inoltre il commissario della Biennale on. Giovanni Ponti e il segretario generale professor Rodolfo Pallucchini.*

Dopo esauriente discussione, la giuria è addivenuta alle seguenti decisioni:

I due premi di un milione ciascuno stanziati dalla Presidenza del Consiglio per un pittore e uno scultore stranieri, sono stati aggiudicati rispettivamente al pittore Henri Matisse e allo scultore Ossip Zadking; i due premi concessi dal Comune di Venezia di un milione ciascuno rispettivamente per un pittore e uno scultore italiani sono stati assegnati: per la pittura a Carlo Carrà e per la scultura diviso ex aequo a Marcello Mascherini e Luciano Minguzzi.

I due premi da 200.000 lire ciascuno, concessi dalla Presidenza della Biennale per un incisore straniero e un incisore italiano sono stati rispettivamente assegnati all'artista belga Frank Masereel e a Giuseppe Viviani.

Questa mattina si è aperta la 25ª Biennale. Il Presidente Einaudi però non c'era; c'era soltanto nel giardino e nei padiglioni un folto schieramento di polizia che non permetteva assolutamente ai pittori di stare all'ombra. Il sindaco di Venezia, Gianquinto ha salutato brevemente i presenti a nome della città, che ormai da un cinquantennio circa ospita questa vasta rassegna dell'arte internazionale. Poi ha preso la parola l'on. Giovanni Ponti, presidente della Commissione per l'arte figurativa, il quale ha spiegato i criteri con cui la Commissione ha proceduto alla scelta e all'ordinamento della Mostra. A questo punto un artista, il pittore Villa, fra il silenzio stupito dei presenti, ha gridato: «Abbasso la Commissione! Io ho le prove che essa ha agito arbitrariamente».

La polizia ha subito circondato l'artista, impedendogli di continuare. Ma fra gli scultori in particolare, scontenti di come è stata trattata la scultura in questa Biennale, circola ormai, come espressione polemica, il grido di «Viva Villa!». Quindi il ministro Gonella ha fatto il suo discorso affermando che «l'arte deve essere apolitica, non contaminata dalle passioni terrene e contingenti, eccetera». Dopo di che il ministro democristiano ha percorso l'itinerario della Mostra.

Nella sala dei pittori comunisti ha trovato un attimo per fermarsi davanti ai quadri sull'occupazione delle terre. Gonella ha cercato di volgere la cosa in allegria, ma mi è parso che avesse la faccia di uno che beve l'aceto. Quando il ministro ha terminato la sua rapida visita (veni, vidi, vici) i visitatori, sfilando tra due cordoni di poliziotti, carabinieri, agenti in borghese muniti di pesanti cappelloni di feltro grigio, sotto il folgorante sole della laguna, sono entrati nei padiglioni ed hanno incominciato la visita dei quadri.

Mario De Micheli

Tettamanti: «Gli attacchini» (particolare)

Biennale XXV

LA BIENNALE DI VENEZIA

Ufficio Stampa

56

giugno • ottobre
XXV ESPOSIZIONE BIENNALE
INTERNAZIONALE D'ARTE

luglio
XI FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATRO

agosto • settembre
XI MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA

settembre
[illegible]VAL INTERNAZIONALE DI MUSICA

COMUNICATO N. XXV^ ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

L'assegnazione degli altri premi della XXV^ Biennale

Venezia, 10 Giugno 1950

La giuria internazionale per l'assegnazione dei premi alla XXV^ Biennale, presieduta dall'on.Ponti, commissario dell'Ente Biennale,composta dai commissari stranieri presenti a Venezia, dal membro eletto in seno alla Commissione per le arti figurative prof.Giorgio Morandi e dal Segretario Generale della Biennale,prof.Rodolfo Palluchini, giuria che nei giorni precedenti aveva fatto le designazioni nei riguardi di premi ufficiali concessi dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri, dal Comune di Venezia e dalla Presidenza della Biennale, ha continuato e concluso i suoi lavori nella giornata del 9 giugno per conferire gli altri premi della Biennale, offerti da Enti e persone diverse.

Il premio di un milione Lire messo a disposizione della Biennale dal Sig.Giuseppe Verzocchi è stato assegnato al pittore italiano Gino Severini; il premio di L.500.000 offerto dal Museo d'Arte Moderna di San Paulo del Brasile è stato assegnato al pittore messicano Alfaro David Siqueiros.

Inoltre il premio acquisto di L.500.000, della Società P.A. Ing.C.Olivetti di Ivrea è stato assegnato al pittore italiano Pio Semeghini.

Seguono i seguenti premi: i due premi acquisto conte Volpi di Misurata^ di L.250.000 ciascuno per due artisti stranieri sono stati assegnati al pittore tedesco Max Beckmann e al pittore belga Constant Parneke; i due premi acquisto conte Volpi di Misurata di L.250.000 ciascuno per due artisti veneziani ai pittori Carlo Dalla Zorza ed Emilio Vedova; il premio acquisto di L.250000.-"Perugina"per un quadro di paesaggio al pittore italiano Luigi Bartolini; il premio acquisto della Società Gio e Fratelli Buitoni di Sansepolcro di L. 250.000 per un paesaggio al pittore italiano Francesco Menzio; il premio acquisto^ di L.250.000.- delle Assicurazioni Generali di Venezia e Trieste allo scultore italiano Raffaello Salimbeni; il premio acquisto della Radio italiana di L.250.000 al pittore italiano Antonio Corpora;

il premio acquisto di L. 250.000 della Società Ceramica Richard Ginori per un'opera di pittura al pittore italiano Filippo De Pisis; il premio acquisto di L.200.000 stanziato dall'avv. Riccardo Gualino per un'opera da offrire alla Galleria Internazionale d'Arte di Venezia al pittore italiano Zoran Music; il premio Fontanesi in colori per un'importo di L. 200.000 offerto dalla FIM di Torino al pittore italiano Giuseppe Zigaine; il premio acquisto FILA (fabbrica italiana di lapis ed affini Firenze) di L.200.000 allo scultore italiano Luigi Pavanati; il premio "Ferrania" di L.I00.000 all'artista italiano Roberto Melli, il premio di L. I00.000 della Compagnia Italiana Grandi Alberghi al pittore italiano Osvaldo Liceni; il premio del Comm. Arnaldo Bennati di L. I00.000 per opere di bianco e nero all' artista italiano Renzo Vespignani; il premio Fondazione Omero Soppelsa di L.I00.000 per un giovane artista non invitato che partecipi alla Biennale per la prima volta al pittore italiano Saverio Barbaro; il premio F.lli Fabbri Editori di L. I00.000 per un giovane artista lonbardo al pittore italiano Italo Valenti,; il premio Associazione Francesco Francia di L.I00.000 per un artista bolognese al pittore Nino Corrado Corazza; il premio-acquisto del Commissariato per il Turismo di L.60.000 al pittore italiano Giovanni Barbisan; il premio Irradio (consistente in un ricevitore Mod. DL/49) del valore di L.50.000 per un giovane pittore milanese a Silvio Consadori; il premio acquisto di L.25.000 Ristorante all'Angelo offerto dal sig. Renato Carrain per un'opera di bianco e nero all'artista italiano Arnoldo Ciarrocchi,

Il cav. Antonio De Anna, che aveva offerto l'ospitalità di vitto per un mese per un importo di L. 60.000 per un artista ha generosamente raddoppiato il suo premio, il quale pertanto è stato portato al valore di L.120.000, e assegnato al pittore tedesco Fritz Winter ed al pittore spagnuolo Victoriano Pardo Galindo.

Biennale XXV

SGUARDI CRITICI ALLA BIENNALE

SENZA LA BUSSOLA NAVIGA L'ASTRATTISMO

(DAL NOSTRO CRITICO D'ARTE)

VENEZIA, 10. — Abbiamo promesso un discorso sulle ultime sale del padiglione italiano, in particolare sui giovani artisti che si muovono in direzione dell'astrattismo puro o della figurazione astratta. Eccoci, dunque, qui a farlo. Una cosa dobbiamo dire subito: tra questi artisti ve ne sono taluni che posseggono, senza dubbio, chi un vivo temperamento, chi un preciso senso della composizione oppure un felice gusto per le soluzioni cromatiche nette: Bordoni, Corpora, Morlotti, Peverelli, Santomaso, Vedova. Un giudizio analogo mi pare si possa pur dare per gli scultori impegnati nelle stesse ricerche sul terreno plastico, come Cannilla, Calò, Cappello, Consagra, Franchina, Mazzacurati, Signori, Viani e qualche altro. Tuttavia, non possiamo fare a meno di rilevare come il giuoco degli schemi tenda, in genere, ad arrestare l'energia di questi artisti.

Del resto, è naturale che sia così. Alla radice della concezione astratta dell'arte, non è difficile scorgere una concezione realistica della realtà, concezione che agisce assai spesso al di là di quelle che possono essere le intenzioni o la coscienza stessa dell'artista.

In queste condizioni, interiorizzando fino all'estremo il processo creativo, abolendo talvolta ogni traccia di un rapporto dialettico con la *realtà esterna*, accade che si giunge ad una costruzione arbitraria o meccanica del quadro.

L'artista, disancorato da questo fondamentale elemento sul quale può controllare l'autenticità e la *necessità* dei suoi movimenti creativi, naviga unicamente e senza punti di orientamento, nelle acque della propria solitudine. In queste acque perciò, mancandogli la direzione dell'approdo, tutte le direzioni diventano uguali e la scelta dei modi, dei segni, dei colori, è affidata soltanto ad una assoluta aprioricità, ai criteri di un assoluto individualismo.

In tal modo, alla *necessità espressiva* si sostituisce un'*anarchia espressiva*, al rapporto dialettico, un *solipsismo* senza conforti.

Ora, io non dico che questa sia la condizione degli artisti che ho nominato, e non dico nemmeno che questi artisti debbano arrivare a tale limite. Dico soltanto che questo è il pericolo costante di una simile impostazione creativa. Io so che, in questi artisti, vive una inquietudine vera, fermentano dei germi. Per capire questo, basta guardare i loro quadri e le loro statue.

Però, di una cosa è necessario convincersi: che soltanto partendo dai contenuti si può arrivare a un rinnovamento del proprio linguaggio pittorico, che non sia formula, modulo o sigla.

Questi artisti, perciò, diventeranno sempre più validi in quanto riusciranno a spezzare questa schematizzazione dei sentimenti. La loro validità quando c'è, oggi come oggi, è tale non in grazia a questi schemi, ma nonostante e contro questi schemi. La loro situazione si prospetta fruttuosa quanto più in tali schemi essi si sentono a disagio. E noi siamo certi che molti di questi artisti risolveranno il loro problema nella maniera più attiva.

Soltanto chi è fermo in posizioni mistiche di un vago spiritualismo o di un puro ascetismo mentale, può riposarsi con soddisfazione nell'involucro dell'astrattismo: stacchiamoci dalle «passioni terrene e contingenti» per isolarci in una rarefatta contemplazione. Così potrebbe essere enunciata una simile posizione.

Penso che, in questo specifico senso, non sia un fatto del tutto gratuito se, in questa Biennale, gli unici quadri religiosi, quello di De Luigi *(Litanie della Vergine)* e quelli di Manessier nel padiglione francese *(Il velo della Veronica, Le litanie della sera, I tre chiodi)*, sono quadri astratti.

Ma, tra le forze vive della nuova generazione, dobbiamo segnalare anche degli altri nomi che si presentano con una fisionomia già ben definita. Tra questi soprattutto alcuni scultori, come il compagno Luciano Minguzzi, che ha vinto il premio della Biennale.

Minguzzi è uno scultore di notevole vigore e di una vivace fantasia plastica. Il suo *Gallo*, il *Gatto persiano*, la *Figura sdraiata*, sono lì a dimostrarlo. Lo stesso Agenore Fabbri, di cui ci siamo già occupati a suo tempo su *l'Unità* e che qui ha esposto una grande statua intitolata *Grido di pace*.

Un bronzo, invece, costruito con rigoroso ritmo e forza di rappresentazione, è *La donna che sventra il pesce* di Giuseppe Mazzullo. Robusto ed efficace, seppure in talune parti un po' troppo giuocato, è *Il naufrago* di Bertagnin.

Tra i pittori, sempre di questa generazione, chi espone delle tele di particolare interesse è Bruno Cassinari. I suoi cinque quadri mostrano a quale intensità e dolcezza di colore egli sia giunto in questi ultimi tempi. *Il porto di Antibes*, coi suoi verdi cupi e smeraldini, ne è testimonianza. Certo, noi desidereremmo che il sensualismo pittorico di Cassinari trovasse una più precisa struttura nel disegno, fosse maggiormente contenuto, tuttavia dobbiamo dire che Cassinari, a questa Biennale, ha riconfermato le sue doti.

Così, con freschezza ed intima aderenza ad un paesaggio, alle sue suggestioni sentimentali, abbiano trovato Omicciolì. *La partita di calcio* alla periferia ci sembra, tra i quadri qui esposti, il suo risultato migliore.

Ma parecchi altri nomi bisognerebbe fare. Da Monarsi a Stradone, ad Aimone, a Giufridda, Martina, ecc. ecc. Ma, a parte i nomi di cui potremmo fare un lungo elenco, è comunque certo che, in questa XXV Biennale, la schiera dei giovani, pur nella disparità delle sue tendenze, dei vari presupposti estetici, ha dimostrato di essere viva e folta e di non volersi fermare. Da quanto ho visto, ho l'impressione che l'avvenire dell'arte italiana sia in buone mani. Ci sono gli uomini e c'è il talento: la storia che è in atto, agirà creando i motivi di una persuasione sempre più profonda e trasformatrice.

Mario De Micheli

Mostra Biennale XXV

PRIMI GIORNI DI VITA DELLA XXV BIENNALE

Un premio di un milione assegnato al pittore Severini

Fra gli altri premiati figurano Semeghini, il messicano Siqueiros, il tedesco Beckman, il belga Parmeke e i veneziani Dalla Zorza e Vedova · Un te'egramma augurale dell'on. De Gasperi al Commissario Ponti

MATISSE

Il Presidente del Consiglio ha inviato all'on. Ponti, Commissario straordinario per l'Ente autonomo della Biennale, il seguente telegramma: «Impossibilitato per impegni inderogabili essere presente cerimonia inaugurale XXV Esposizione internazionale d'arte desidero far giungere io stesso mia fervida e personale adesione e il mio augurio vivissimo». Firmato Alcide De Gasperi. Anche l'on. Arpesani, ambasciatore d'Italia a Buenos Ayres ha inviato espressioni di augurio.

Dal canto suo, il pittore Henri Matisse, in risposta al telegramma con il quale l'on. Ponti gli aveva comunicato il conferimento del premio di un milione di lire per la pittura offerto dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri ha risposto: «Presento i miei omaggi e i miei vivi ringraziamenti al Presidente del Consiglio dei Ministri ed al Presidente della Biennale di Venezia per l'onore che mi è stato fatto. Questa ricompensa è la più bella della mia vita. Grazie. firmato Henri Matisse.

La giuria internazionale per la assegnazione dei premi ha intanto continuato i suoi lavori, conferendo gli altri premi offerti da Enti e persone diverse.

Il premio di un milione di lire, messo a disposizione della Biennale dal sig. Giuseppe Verzocchi, è stato assegnato al pittore Gino Severini; il premio di 500 mila lire offerto dal Museo di Arte Moderna di San Paulo del Brasile è stato assegnato al pittore messicano Alfaro David Siqueiros. Inoltre il premio-acquisto di 500 mila lire della Società P. A. ing. C. Olivetti di Ivrea è stato assegnato al pittore Pio Semeghini.

Seguono i seguenti premi: i due premi-acquisto conte Volpi di Misurata di lire 250 mila ciascuno per due artisti stranieri sono stati assegnati al pittore tedesco Max Beckmann e al pittore belga Constant Parmeke; i due premi-acquisto conte Volpi di Misurata di lire 250 mila ciascuno per due artisti veneziani ai pittori Carlo Dalla Zorza ed Emilio Vedova; il premio-acquisto di lire 250 mila «Perugina» per un quadro di paesaggio al pittore italiano Luigi Bartolini; il premio-acquisto della Società Gio. e Fratelli Buitoni di Sansepolcro di lire 250 mila per un paesaggio al pittore italiano Francesco Menzio; il premio-acquisto di lire 250 mila delle Assicurazioni Generali di Venezia e Trieste allo scultore italiano Raffaello Salimbeni; il premio-acquisto della Radio italiana di lire 250 mila al pittore italiano Antonio Corpora; il premio-acquisto di lire 250 mila della Società Ceramica Richard Ginori per un'opera di pittura al pittore italiano Filippo De Pisis; il premio-acquisto di lire 200 mila stanziato dallo avv. Riccardo Gualino per un'opera da offrire alla Galleria Internazionale d'Arte di Venezia al pittore italiano Zoran Music; il premio Fontanesi in colori per un importo di lire 200 mila offerto dalla FIM di Torino al pittore italiano Giuseppe Zigaina; il premio-acquisto FILA di lire 200 mila allo scultore italiano Luigi Pa-

ZADKINE

vanati; il premio «Ferrania» di lire 100 mila all'artista italiano Roberto Melli, il premio di lire 100 mila della Compagnia Italiana Grandi Alberghi al pittore italiano Osvaldo Licini; il premio del Comm. Arnaldo Bennati di lire 100 mila per opere di bianco e nero all'artista italiano Renzo Vespignani; il premio Fondazione Omero Soppelsa di lire 100 mila per un giovane artista non invitato che partecipi alla Biennale per la prima volta al pittore italiano Saverio Barbaro; il premio F.lli Fabbri Editori di lire 100 mila per un giovane artista lombardo al pittore italiano Italo Valenti; il premio Associazione Francesco Francia di lire 100 mila per un artista bolognese al pittore Nino Corrado Corazza; il premio-acquisto del Commissariato per il Turismo di lire 60 mila al pittore italiano Giovanni Barbisan; il premio Iradio (consistente in un ricevitore Mod. DL-49) del valore di lire 50 mila per un giovane pittore milanese a Silvio Consadori; il premio-acquisto di L. 25 mila Ristorante all'Angelo, offerto dal sig. Renato Carrain, per un'opera di bianco e nero all'artista italiano Arnoldo Ciarrocchi.

Il cav. Arturo De Anna, che aveva offerto l'ospitalità di vitto per un mese per un importo di lire 60 mila per un artista ha generosamente raddoppiato il suo premio, il quale pertanto è stato portato al valore di L. 120.000, e assegnato al pittore tedesco Fritz Winter ed al pittore spagnuolo Victoriano Pardo Galindo.

Biennale XXV

Il Giornale
3 GIU. 1950

Beonio Brocchieri replica al Commissario della Biennale

Signor Direttore,

non chiedo alla Sua gentilezza più di quanto le vigenti disposizioni di legge mi consentono di chiedere e di ottenere, pregandoLa di rettificare in tempo utile almeno uno tra i più palesi errori e le più evidenti alterazioni di fatto contenute nell'articolo apparso sul Suo pregiato giornale, in data martedì 6 giugno, sotto il titolo: «Dopo la citazione di Beonio-Brocchieri - Risponde il Commissario della Biennale».

Mi limito a cogliere la seguente testuale asserzione, del Commissario on. Ponti che detta l'articolo sotto forma di intervista: «Il Beonio-Brocchieri, che non ha mai fatto il pittore e che per la prima volta si presentava a una mostra, si lagna perchè... eccetera».

Quanto a non aver mai fatto il pittore (soprattutto tenendo conto di taluni che la Biennale riconosce ed accoglie come «pittori») mi basterebbe ricordare che perfino le illustrazioni al mio volume di viaggio «Il Marcopolo», ben conosciuto al pubblico, furono eseguite da me, negli anni lontani in cui volavo per il mondo scrivendo, disegnando, pubblicando impressioni di viaggio. Quanto all'altra asserzione dell'on. Ponti, che io quest'anno, concorrendo all'accettazione della Biennale «per la prima volta mi presentavo ad una mostra», basti ricordare che la mia mostra toscana del 1948 fu inaugurata con largo intervento di pubblico, presente pure un Sottosegretario in carica, on. Magni e S. E. Facchinetti (vedi «La Stampa» 7 settembre 1948). La mia mostra ticinese dello scorso anno fu aperta solennemente a Campione, alla presenza di autorità politiche e letterarie, critici, giornalisti espressamente convenuti da vari Paesi: Stampa e Radio diedero notizia dei miei disegni e dei miei dipinti (Journal de Genève 13 aprile: Radio Svizzera Italiana 11 aprile; Illustrazione Ticinese 11 aprile; Neue Zuercher Zeitung 22 aprile; Il Tempo 13 aprile; Die Tat 1 maggio; Libera Stampa 11 aprile; Der Bund 13 aprile ecc.). Altri periodici in Italia e all'estero riprodussero i miei quadri. Senza contare che ho partecipato a Mostre collettive: «Mostra del Nudo» Milano e Roma 1948; «Mostra d'Arte Sacra» Milano 1950, ecc.

Quando l'on. Ponti sulle colonne di codesto pregiato Giornale, pretende di anticipare un giudizio, qualificando «assai poco serio» il movente del mio ricorso alla Magistratura, rilevo che egli è in contraddizione con quanto da lui stesso affermato all'inizio dell'intervista, là dove dice: «le cause si trattano in Tribunale e non sui giornali».

Mi creda, Signor Direttore,
Suo

V. Beonio-Brocchieri

"Il Gazzettino" 8 giugno 1950

ALLA XXV BIENNALE VENEZIANA

Tre "movimenti" storici

Massimamente romantico il fauvismo, intellettualistico il cubismo, polemico il futurismo: e tutti ebbero la loro ragion d'essere e la loro importanza nello sviluppo dell'arte contemporanea

Il giro è lungo: tanto lungo e laborioso, quale nessun'altra delle precedenti Esposizioni veneziane ha mai riserbato al visitatore. Inutile illudersi di poter far presto, di sbrigarsela alla brava in quattro e quattr'otto. Chi entra in queste sale, e vuol vedere e capire qualcosa davvero, bisogna che lasci la sua fretta fuor della porta, ad attenderlo lungo i viali, sotto la verde ombra degli alberi. Non c'è via di mezzo. E noi, appunto cercheremo di dare il buon esempio, nell'accingerci, come adesso facciamo, dopo il nostro capitolo introduttivo, ad un ragguaglio maggiore di fronte alle opere, incominciando il viaggio dai tre movimenti storici — fauvismo, cubismo, futurismo — che la Esposizione accoglie nel padiglione centrale.

Nasce la pittura pura

Alcuni antecedenti del fauvismo potranno magari essere individuati lontano, fino in certi modi pittorici del tre e quattrocento, o addirittura in quelli bizantini; ma le sue premesse più prossime son lì, invece, a un passo dal giorno in cui esso nacque ufficialmente, nel dipingere di Gauguin e di Van Gogh.

Si sa che un movimento figurativo è tanto più valido e vitale quanto maggiore è la necessità e la convinzione con cui esso s'oppone e reagisce alle forme, ormai fattesi cifra e maniera, del movimento che lo precede. Ora, a precedere il fauvismo è l'impressionismo, la decadenza del quale si determina tra l'890 e il '905 in quel raffinamento borghese che a Maurice Denis fa lanciare il grido famoso: «Qui nous délivrera des gens fins?».

Che l'esempio di Cézanne abbia avuto molta importanza sull'orientamento dei fauves, nessun dubbio. Però la trasposizione del colore e la sua liberazione da ogni riferimento obbligato vennero ad essi soprattutto da Gauguin e da Van Gogh: il primo che, reagendo all'impressionismo, sciolse la pittura da ogni pregiudizio imitativo e la fissa sul piano delle due dimensioni naturali, e il secondo che, pur continuando a servirsi di mezzi impressionistici a scopi non impressionistici e anteponendo la suggestione alla descrizione, la impenna in uno slancio romantico e la carica di significati violentemente drammatici.

«Au lieu de chercher à rendre exactement ce que j'ai devant les yeux, je me sers de la couleur plus arbitrairement, pour m'exprimer plus fortement», diceva infatti Van Gogh. E in quanto a Gauguin, il gruppo dei nabis sorse in seguito all'insegnamento suo, allorquando Sérusier, mostrato ai suoi amici un piccolo dipinto di Bretagna, «fait en octobre 1888 sous la direction de Gauguin», rese loro evidente — come ricorda Denis — «que toute oeuvre d'art était une transposition, une caricature, l'équivalent passionné d'une sensation reçue»: e che i nabis legandosi all'esperienza gauguiniana, anche se non sempre riuscirono a sfuggire gli equivoci di una trascrizione simbolica e letteraria della realtà, contribuissero parecchio a facilitare l'avvento dei fauves, stan lì a dimostrarlo le numerose dichiarazioni di Denis, spesso così acute da doversi considerare senz'altro alla base della poetica fauvistica.

L'aspirazione dei fauves fu dunque quella di esprimere un'emozione interna, non più asservita a vincoli naturalistici, nè schiava dei fenomeni fisici. In sostanza, essi ereditarono in certo senso e quindi impetuosamente svilupparono ciò che in alcuni postimpressionisti, da Gauguin a Bonnard, non cristallizzatisi passivamente nella traccia dei predecessori, s'era venuto affacciando per logica evoluzione, sia sul piano ideale che tecnico. E si comprende adesso perchè non occorresse un manifesto programmatico a raccoglierli in gruppo, quando essi apparvero per la prima volta insieme nel '905, ma bastasse la volontà comune di rinnovar la pittura in un'esperienza nuova e totale di vita, dove la natura si discoprisse non come fenomeno visivo, sibbene come manifestazione spirituale del sentimento.

Esaltazione del colore

Non per nulla quasi tutti i fauves erano stati alla scuola di Gustave Moreau, un maestro altrettanto rispettoso di ogni tendenza quanto sottile nei giudizii, il quale diceva all'allievo Desvallières: «Que importe la nature en soi! Elle n'est pour l'artiste qu'une occasion de s'exprimer. L'art est la poursuite acharnée par la seule plastique de l'expression du sentiment intérieur».

E codesta espressione del sentimento fu trovata nel colore, nella sua esaltazione attraverso i toni puri, giustapposti o in contrasto: cioè in un colore che, escludendo qualsiasi principio scientifico e presupponendo invece soltanto la sensibilità e la fantasia, subordinava la forma al variare dei suoi stessi rapporti, privandola d'ogni valore proprio, e facendone anzi un colore-forma più che una forma-colore, non preoccupata mai nè di rispettare nè di falsar la realtà, ma soltanto di servire fedelmente lo sviluppo cromatico. Nacque così quella pittura pura, la quale, accogliendo l'oggetto nel quadro con nessun altro scopo che di crearvi una zona colorata, doveva risolversi pochi anni dopo, attraverso altre esperienze, nell'astrattismo assoluto.

Qui, in questa sessantina di tele che la Biennale ha raccolto, il movimento ci sembra documentato a dovere: dalla miracolosa felicità di un Matisse, il quale nell'equilibrio anche allora calmo e trasparente del suo genio crea le libere immagini degli «Oliveti a Collioure», del «Marinaio», della «Gitana», di «Margherita», di «Mademoiselle Matisse» e di «Antibes», alla «barbarie» impulsiva ed energica di Vlaminck che, nel «Villaggio», nei «Platani», in «Chatou», nel «Boscaiuolo» e nel «Ritratto di donna», già anticipa i segni del suo prossimo espressionismo; dalla breve stagione di Braque, cui nel «Paesaggio di La Ciotat», nella «Marina all'Estaque» e nella «Donna seduta» gli umori fauvistici filtrano attraverso il ricordo cézanniano, a quella altrettanto breve di Derain, che con «Le Pecq», il «Ponte di Londra» e il «Bacino di Londra» ha dato alcune delle sue opere più ardite; da Dufy, cugino in superficie di Matisse, a Marquet, rievocato quale dopo il '907 o il '908 non seppe o non volle più essere; e ancora da Othon E. Friesz a Manguin, e da Van Dongen a Louis Valtat.

Germi fecondi

Il pubblico, scrive Roberto Longhi, si chiederà certamente «come mai un movimento così vivo e producente si sia, in pochi anni, insabbiato. Secondo Braque fu perchè non si potesa restar sempre nel parossismo». Tuttavia il vento dei fauves sparse germi «da rifiorire ad ogni ricorrenza felice»: e basti infatti pensare a Matisse.

Il modo d'essere degli artisti di fronte alla scienza fu, a volta a volta, dal rinascimento in poi, di opposizione o di adesione. I fauves, ad esempio, la trascurarono o l'avversarono, per il pieno trionfo della fantasia; i cubisti, viceversa, se ne servirono ampiamente, fino a volerla atteggiare o sostituire a gusto loro. Sicchè, all'opposto dei fauves, che non credettero mai necessario definirsi in un manifesto programmatico, i cubisti ebbero bisogno di regole ben chiare, che ne sorreggessero e avallassero l'attività. Si afferma che, probabilmente, senza l'avvento del fauvismo, il cubismo non sarebbe mai nato; in ogni modo, a legar questo a quello non è un passaggio evolutivo, ma reattivo. E se davvero, per spiegare i fauves, par giusto ricorrere a quella sorta di simpatia intellettuale di cui parla il Bergson, la quale facilita l'intuizione; per spiegare i cubisti non v'è miglior richiamo che il razionalismo cartesiano, dove il dubbio è eletto a sistema di una dialettica che, negando ogni esperienza, ogni idea preesistente, intende affrontare il problema dalla base.

Il suggerimento di Cézanne

Di qui l'immediato opporsi del cubismo ad ogni passione istintiva, ad ogni ideologia romantica, subordinando la fantasia allo stretto controllo della coscienza. Certo che Cézanne non poteva immaginare che alcune frasi della sua lettera a Emile Bernard, sarebbero servite poco di poi a giustificare il nuovo movimento. «Traitez la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un plan, se dirige vers un point central», egli aveva scritto, fra l'altro, il 15 aprile 1904. Però Cézanne, si sa bene, voleva «faire de l'impressionisme un art pour musées», voleva «refaire Poussin sur nature» e non condurre la pittura all'astrazione assoluta. Ciò non di meno egli, nel riaffermare, in opposizione all'impressionismo, la necessità di una coscienza plastica, non solo s'era giovato del contrasto di masse, dividendo ogni massa in un numero più o meno grande di valori pittorici (quei trapassi, ruptures subites des plans géométrisés, definiti da André Lhote come «l'expression désinvolte et musicale de l'atmosphère qui ronge par androit la forme des objets»), ma aveva altresì accentuato l'evidenza dell'immagine, cogliendo l'oggetto da parecchi punti di vista, senza romperne tuttavia l'equilibrio tradizionale. E fu, appunto, a quella esplicita, sebbene ancora iniziale trasposizione del volume nello spazio, che il cubismo si rifece nei suoi primi passi. Che poi la lezione di Cezanne trovasse sviluppo in altri contributi, alcuni casuali come la scoperta degli idoli negri, fatta da Vlaminck presso i rigattieri parigini e segnalata da Matisse a Picasso, e alcuni perentori, come l'evoluzione del pensiero filosofico e il moltiplicarsi delle scoperte scientifiche e il diffondersi del progresso meccanico, anzichè mutare o diminuire l'importanza di quel primo avvio, pone definitivamente in ombra ogni altra fantasiosa e suggestiva genealogia.

Empirismo e coscienza

Il cubismo, ha scritto recentemente l'Huyghe, rispose a due bisogni: sottomettere le nostre creazioni alla pura ragione, e trasporre la maggior parte dei nostri atti dal piano della vita vissuta a quello della vita pensata. Il che, in sostanza, non vuol dire altro che ricerca della verità.

Così, anche i cubisti aspirarono all'universale e all'eterno ma attraverso la linea e la forma plastica, le quali inducono ad un'astrazione maggiore della realtà che non il colore puro. Perciò, scartato il cromatismo dei fauves e abolito pure il tocco sensibile, che ancora permaneva in Cézanne come residuo impressionistico, essi rivolsero il loro interesse all'oggetto, per negarlo nella sua realtà visiva, in quello spazio prospettico che era stato una delle grandi scoperte del rinascimento, e sottoporlo invece ad una realtà conoscitiva, affatto nuova, in uno spazio dove il tempo s'inserisse come quarta dimensione a rivelar l'immagine nella pienezza della sua esigenza ritmica. Platone aveva detto: i sensi non percepiscono che ciò che passa, la conoscenza ciò che resta. E Malebranche: la verità non è nei nostri sensi, ma nel nostro spirito. E a queste e ad altre simili sentenze Braque faceva eco, adesso, con una sua: «Les sens déforment mais l'esprit forme».

Ora, poichè solo allo spirito e non certo all'occhio o agli altri organi, è concesso di porsi con libertà così nello spazio che nel tempo, era unicamente allo spirito che i cubisti potevano chiedere di muoversi, come essi volevano, «autour de l'objet — son parole di Gleizes e Metzenger — pour en saisir plusieurs apparences successives, qui, fondues en une seule image, le reconstituent dans la durée». Ed ecco l'oggetto suddiviso nelle sue parti, frantumato nelle sue forme, disseccato nei suoi elementi più semplici; ed ecco quelle parti, quelle forme, quegli elementi proiettati sulla tela in una giustapposizione bidimensionale, da permetterne l'osservazione da ogni punto di vista; ed ecco l'antica veduta in profondità, trasformata di colpo in una veduta in superficie. L'oggetto così sezionato, perse la «verità» tradizionale e ne assunse una geometrica, che astraeva dalla natura senza che tuttavia ogni leggibilità venisse compromessa. Era certamente un passo più lungo di quello già fatto dai fauves, verso l'autonomia dell'arte: e Ozenfant dirà esattamente che il cubista «estime que le tableau ne doit rien à la nature, et il se sert des formes et des couleurs, non pour leur pouvoir imitatif, mais pour leur valeur plastique». Ma non era ancora l'arte astratta, in quanto «un tableau sans intention représentative» afferma Gris, serait une étude de technique toujours inachevée» mentre il cubismo sottoponeva pur sempre la realtà ad un processo evocativo. Però l'astrattismo puro già stava battendo alla porta.

Quattro maestri

Braque, Picasso, Gris e Léger sono gli artisti scelti dalla Biennale per documentar il movimento, presentando di ciascuno una diecina di opere. E si potrà discutere se la preminenza della scoperta spetti al primo oppure al secondo. Si sa, in ogni modo, che «Les Demoiselle d'Avignon», dipinto da Picasso fra il '906 e il 907, è considerato il primo quadro cubistico: e qui, a ricordarcelo, abbiamo di esso uno degli studi preparatori (quello della collezione Andre Lefèvre, di Parigi). D'altro canto, a Braque si debbono il «Paesaggio» (1906) e il «Castello della Roche Guyon» (1907), legati entrambi con molta evidenza alle strutture cézanniane. Comunque, va notato che, dopo alcuni lavori di avvio in cui la somiglianza è innegabile, da provare una vera comunione e concordanza d'intenti (e vedi di Braque il «Metronomo», la «Donna», la «Natura morta con violino», e di Picasso il «Chitarrista», il «Ritratto di W. Udhe», il «Poeta»), subito i due artisti assumono caratteri propri, che

PABLO PICASSO: Studio per «le Ragazze d'Avignone»

per il pittore d'Argenteuil son quelli di una attenzione raziocinante, di un ordine positivo, di una regola che «corregge la emozione», e per il pittore di Malaga quelli in cui le cupezze inquisitoriali si fondono ai sortilegi spagnoleschi, il sangue orientale agli impulsi anarchici, e tutto precipita verso un'avventura crudele, che sembra arbitraria ed è invece, il più dei casi, ineluttabile come un destino.

E diversi molto da Braque e Picasso, come diversi fra loro, sono anche Gris e Léger: questi che, sfuggendo alla teoria della quarta dimensione e approfondendo invece lo studio dei volumi e delle proporzioni, sente il costruttivismo del Larianow e dimostra d'amare la macchina come una rigorosa architettura geometrica («Cucitrice», «Parigi dalla finestra», «14 luglio 1914»); e quegli che, teorico severo e ubbidiente ad un ordine tutto mentale, si giova di innumerevoli trovate ornamentali («Ritratto della madre», «Paesaggio a Céret», «Chitarra e bicchiere»), senza tuttavia con traddire alle particolari esigenze di quello che il Raynal ha definito «le cubisme désintéressé».

"Agire,, e "fare,,

Fossero stati più rigorosamente logici, e da certe formulazioni generiche avessero saputo dedurre conseguenze da impegnare la ricerca artistica intorno ai problemi di un nuovo linguaggio, invece di svarla dietro una prassi quasi esclusivamente etico-sociale, le cose sarebbero forse andate in modo diverso per i futuristi.

Ma il futurismo scelse quale perno, quale nucleo centrale del suo esistere, il concetto dell'«agire» in opposizione all'altro del «fare», dimenticando che già nella lucida deduzione degli scolastici dalla formula aristotelica, quello era posto sul piano della morale come perfezione propria dell'uomo, e questo sul piano dell'arte come perfezione propria dell'opera. Così che, se nessuno avrebbe potuto dar torto ai cinque firmatari del «Manifesto dei pittori futuristi», pubblicato l'11 febbraio 1910 a circa un anno da quello marinettiano nel «Figaro», quand'essi proclamavano vitale «soltanto l'arte che trova i propri elementi nell'ambiente che la circonda», era poi impossibile non contraddirli allorchè dimostrarono di individuare siffatti elementi ambientali, non in un sentimento attuale della storia, sibbene esclusivamente negli apporti praticistici che di essa storia potevano apparire magari l'espressione più vistosa, ma non la costitutiva e determinante.

Polemica contenutistica

Il fatto è che il futurismo non ebbe un vero e proprio problema formale, ma esaurì il suo impeto in una polemica contenutistica, la quale, non ostante le innumerevoli dichiarazioni rivoluzionarie, piene di intuizioni e di fermenti vivissimi, si riallacciava pur sempre al passato. Tanto è vero che, fin nel dichiarare che il gesto non doveva più essere un «momento fermato» del dinamismo universale, ma la «sensazione dinamica» eternata come tale, i futuristi non trovarono, per esprimere quest'ultima, altro mezzo che un ritorno alla tecnica divisionistica, sebbene applicata alla compenetrazione dei piani in movimento e alle linee-forza, da loro escogitate per esprimere un dinamismo delle forme, parallelo a quello che già esprimeva il colore. Ed altrettanto, riconoscendo di seguire una via differente, ma anche, in certo qual senso, simile alla via dei postimpressionisti, dei sintetici, dei cubisti di Francia scrivevano di sentirsi assolutamente opposti ad una simile arte, in quanto «essi insistono a dipingere l'immobile, il ghiacciato, e tutte le forme statiche della natura», mentre noi «esaltiamo, senzo cessa, la intuizione individuale» e non accettiamo che un'arte la quale sia «sintesi di ciò che si ricorda e di ciò che si vede». Per la qual cosa si capisce come, nel porre di nuovo certi modi del movimento impressionistico, il futurismo non potesse chiarirsi nella ricerca formale, nè giungere a percepire, più che per semplice intuizione, il valore dell'atteggiamento astrattista e comunque non fino ad esaurirlo in sè come fece, ad esempio, il cubismo, ma rimanesse, all'opposto, vincolato sempre ad una trascrizione della realtà ancora fondamentalmente naturalistica.

Contro i pregiudizi

E' per questo che l'importanza del futurismo, più che nelle opere in se stesse, va ricercata nell'azione violenta, nella lotta furibonda ingaggiata contro le formule accademiche e l'ozio e i pregiudizi in cui, da anni oramai, s'era passivamente cristallizzata l'imitazione di un mondo del tutto superato e svuotato di ogni contenuto. E ad ingaggiar codesta lotta furono, appunto, i firmatari del primo «Manifesto dei pittori futuristi»: Boccioni, l'ingegno meglio dotato e il teorico del gruppo, Carrà, che talvolta si avvicina ai modi del primo cubismo. Severini, il quale creò alcuni dei quadri che ebbero più successo, Russolo, assai fecondo di facoltà immaginative, e Balla, il più anziano di tutti.

Questi, dunque, i movimenti artistici, che, con larga scelta di opere, la Biennale documenta nel suo padiglione centrale: massimamente romantico il fauvismo, intellettualistico il cubismo, polemico il futurismo. Ma di tutti e tre, se l'ultimo fu quello che ebbe meno importanza, e il secondo quello che con maggior rapidità si diffuse e raccolse seguaci e imitatori d'ogni sorta nel mondo intero, va riconosciuta oggi al primo, nella prospettiva storica che ce ne distanzia, una grandezza allora insospettata, una validità poetica così alta e viva, da gareggiare quasi, durante i brevi anni in cui fiorì, con la più grande stagione dell'impressionismo.

Silvio Branzi

(Il primo articolo di questa cronaca sulla Biennale è stato pubblicato ne «Il Gazzettino» dell'8 giugno).

MAURICE DE VLAMINCK: Ritratto di donna

XXV Biennale

Il Giornale

16 GIU. 1950

SCULTORI ALLA BIENNALE

Riceviamo e pubblichiamo:

Un gruppo di scultori invitati e accettati alla XXV Biennale preso atto che solo cinque scultori (fra i quali tre della commissione) sono stati invitati con cinque opere, un piccolo gruppo con tre e altri con un'opera, protestano energicamente per l'eccessiva costrizione di inviti e di accettazioni nei confronti di opere di scultura e di conseguenza per la mancata valorizzazione delle forze vive della scultura italiana.

L'implicito giudizio che i sottoscritti sono portati a trarre dalle decisioni della Commissione organizzatrice e in particolare dei membri scultori, che fra l'altro hanno ritenuto nessuno scultore degno di avere assegnata una sala, appare tendenzioso e lesivo del vero volto dell'arte italiana contemporanea. (Seguono le firme).

Biennale XXV

"Mondo", 15 giugno 1950

MISCELLANEA

Alla Biennale - Tutti gridano: giornali e autorità, andiamo verso il popolo, educhiamolo ecc. ma cosa potrà capire il popolo ed interessarsi dell'arte di oggi se non si cerca di illuminarlo? Si è fatto un grande catalogo a lire mille la copia e perchè non fare anche una piccola pubblicazione economica che spieghi e illustri le varie tendenze e correnti moderne della pittura d'oggi? Anche di questo se ne è fatto un monopolio a favore di terzi che nulla hanno a vedere con gli interessi della Biennale?!

—o—

Biennale XXV

"Mirante", 18 giugno 1950

CRONACHE D'ARTE

Prime impressioni alla Biennale

Vernice e inaugurazione trascorse ecco la biennale divenuta un corpo morto in mano ai critici.

Questa biennale di regime commissariale, che ha lasciato tutti, amici e nemici, insoddisfatti, si offre per essere esaminata e giudicata.

Anche se i commissari, furbescamente si sono preoccupati di crearsi un buon alibi per eventuali attacchi sul loro scadente gusto, tuttavia, possiamo dire, che i loro cervelli, dietro le maschere, si possono giudicare per odori.

Sono per esempio i dilettanteschi acquerelli dell'americano Marin, scoperti dal Venturi, o i troppi quadri inutili di Levi, carissimo al Ragghianti, o le troppe sculture dipinte di un anti-plastico come Leonillo, carissimo al furbo oracolo R. Longhi, la personale, soffocante ed inutile per esprimere la nostra epoca, di Semeghini, questo «Debussy della pittura» come ebbe a dirlo, con evidente stonatura, Pallucchini.

Inoltre troviamo che l'allestimento interno non riflette nè chiarezza, nè gusto. Certi cartelli da macellaio alle pareti sono delicati come pugni negli occhi e furono a tutti evidenti. Tendenziosità? Incapacità E l'una e l'altra. Ecco allora chiederti: Cosa ha a spartire il Zigaina con gli astrattisti della sua sala? E quella donna elefante di Righi cosa centra con i neo-realisti?

Si vorrebbe gettar loro scredito? Ma ci vuol altro che queste sottigliezze gesuitiche per ipnotizzare i sensi della critica onesta.

Ma di ciò ne parleremo dettagliatamente in una serie di articoli. Intanto: abbiamo letto articoli-fiume di vari cronisti e critici d'arte. Tra i critici paraministeriali ecco le inutili disquisizioni del signor Branzi le quali vorrebbero essere il «fondamento teorico» delle sue future distinzioni e dei suoi futuri giudizi! La sua preoccupazione è quella di attaccare i critici marxisti.

E che? Circolava la voce che il signor Branzi amasse reputarsi socialista! E allora dove sono i riflessi di questa sua fede? Per capire che il marxismo applicato all'arte non fa risultare l'opera d'arte dalla politica si legga per esempio, il Branzi, un testo recente di PleKanov; o gli studi di Monin.

Ma anche di ciò parleremo in un articolo di cui finora annunciamo il titolo: «Chi cammina e chi zoppica nella critica italiana».

Un'altra osservazione: la Biennale ha scartato, il quadro di Stradone, «Bartali e Pio XII» solo perchè fu esposto brevissimamente a Roma? Ma come, allora i commissari hanno perduto la memoria per gli altri molti quadri già esposti?

Volete sapere inoltre quali autori hanno colpito la nostra fantasia in questo primo contatto? Vi diremo solo quelli del padiglione italiano: Per la pittura due opere del maestro V. Guidi, ancora una volta messo «in loco oscuro», un'opera colossale di Renato Guttuso, l'opera certo di più grande impegno di tutta la Biennale, un quadro di Mafai, uno di Mucchi, uno di Zigaina, due del Savelli, e quelli di Novati, Vedova e Turcato. Tra quelli del «corridoio» spicca la maestria e il tormento (questa volta un po' troppo) del Giorgione lagunare, G. Valensin. Inoltre tra le nature morte certamente la migliore di tutta la Bienale (padiglione italiano) è quella di Bepi Galletti.

Nella scultura italiana emergono le due figure di Salvatore e ciò in modo assoluto. Invece discutibili si rivelano le opere di Mascherini (ma dove va a finire?), di Minguzzi, di Mastrojanni, di De Fiori (assai malamente collocato nella rotonda).

Bastino questi accenni, per ora.

B. S.

Biennale XXV

"La Fiera letteraria", 19 sept. 1950

LA BIENNALE VENEZI

Bilancio di mezzo secolo

Con l'aumentata partecipazione delle nazioni straniere la Biennale è oggi in grado di suggerire inaspettati panorami dell'arte

✱

ANCHE se non è stato esplicito intento degli ordinatori della XXV Biennale veneziana quello di tirare le somme dei risultati cui sono giunte le arti figurative dell'ultimo cinquantennio (e già da ogni parte si annunciano trattati e studi i quali, ciascuno a suo modo, uscendo in occasione della Biennale, si propongono di fare il punto del mezzo secolo dipanando la aggrovigliata matassa delle tendenze e delle correnti che lo rigano e lo attraversano) anche se tale non è stato l'intento — dicevamo — si può affermare tuttavia che la Biennale sia con la serie delle mostre dei più importanti movimenti artistici, sia con le retrospettive, sia con la presenza di certe personalità che da sole rappresentano nei rispettivi padiglioni il meglio della creazione straniera induce il visitatore a trarre per conto suo le conclusioni del complesso travaglio delle generazioni che hanno bruciato tutte le esperienze nel giro dei cinquant'anni.

Non è possibile qui, in questa che vuole essere soltanto una cronaca indicativa, compiere un esame approfondito dei padiglioni e delle sale, esame che ci ripromettiamo tuttavia di intraprendere in una serie di articoli successivi, ciascuno circostanziato e ben definito. Ma ci sia concesso affermare che gli ordinatori della Biennale non sono venuti meno al difficile compito che si sono imposti. E' doveroso riconoscerlo e darne atto tanto a Rodolfo Pallucchini, quanto alla commissione di artisti e di critici cui si deve la estensione del piano di questa Biennale, molto più chiara nei suoi lineamenti di quella precedente, la quale soffrse delle particolari condizioni di disagio in cui erano venuti a trovarsi l'Europa e il mondo intero subito dopo la fine della guerra.

Oggi, infatti, con l'aumentata partecipazione delle nazioni straniere la Biennale è in grado di suggerire inaspettate aperture e il panorama che essa offre di quanto lo spirito umano crea con un libero giuoco di invenzione in quasi tutte le parti del mondo, può dirsi esauriente.

Sulle mostre che si riferiscono ai movimenti contemporanei diremo che nel loro insieme, per i rapporti intercorrenti fra futuristi, fauves, *cubisti e il movimento del* Blaue Reiter, *esse sono qui in una precisa ed indiscutibile funzione storica e al visitatore è dato scoprire nessi, intrecci, derivazioni, che mai nessun testo potrebbe offrirgli con altrettanta chiarezza, anche se — al raffronto — pur con la sua apparente indipendenza, il futurismo venga inesorabilmente limitato nell'ambito di una mera occasione espressiva, una esplosione che, in termini di balistica, viene definita « per simpatia ». E, in sede di revisione, sarà necessario a un certo punto cercare di sfrondare l'effimero e il contingente da quanto vive e vivrà « indipendente » nel campo dello spirito. D'altra parte, nella stessa presentazione del movimento, l'Apollonio pone espliciti certi limiti là dove parla di « contributo » del futurismo all'evolversi della civiltà artistica e di « suggerimento » a una certa « direzione formale ». Certi limiti, d'altra parte, si devono porre se non a tutti, almeno a certi cubisti e la sala ad essi dedicata lo denuncia con sufficiente chiarezza. Soltanto che fra i cubisti militarono personalità la cui forza non doveva soccombere nell'ambito del movimento stesso, come ai futuristi accadde. Ed è anche questo un discorso che riprenderemo.*

Passando dai movimenti alle retrospettive personali non possiamo non elogiare Pallucchini per aver saputo e potuto raccogliere una tanto ricca rassegna delle opere del doganiere Rousseau, ormai disperse ai quattro venti nel mondo, non solo, ma per aver offerto l'occasione di identificare nel pittore isolato i germi di certe scoperte dei contemporanei, dai cubisti ai surrealisti. Si aggiunga la superba rassegna di James Ensor nel padiglione del Belgio (è esposta anche la famosa « Entrata del Cristo a Bruxelles ») altra occasione di stabilire certe apriorità e constatarc la validità di anticipazioni che risalgono al 1888, quando l'espressionismo moderno non era nato. E, ancora, — dato che procediamo per affinità con le mostre dei movimenti — il salone di Kandinsky, dove l'arte contemporanea trova bruciate tutte le sue possibilità a venire nella direzione dell'astrazione geometrica.

A questo punto, prima di accennare ai padiglioni stranieri, si apre di necessità il discorso sulla rassegna degli artisti italiani contemporanei. Un discorso che, a un certo punto, si costella di spine e che oggi limiteremo a sommari accenni, senza entrare nel vivo delle questioni.

Il panorama della scultura è piuttosto magro (sia detto per inciso non sapremmo veramente come regolarci se dovessimo assegnare il premio in palio di un milione): assenti i due numi, *Marino e Manzù, fra gli esponenti delle generazioni a noi più vicine manca Fazzini e gli altri scultori sono un poco dispersi, da Minguzzi a Leoncillo a Salvatore Messina (quelli sui quali oggi è necessario figgere l'occhio) da Mascherini, attualmente a una notevole svolta, a Broggini, a Cappello, a Greco, a Gallo, ai più giovani. Mentre, invece, la retrospettiva di Medardo Rosso ci ripropone il problema del rapporto e della contaminazione fra pittura e scultura e quella di De Fiori un invito al rigore e al controllo dei mezzi espressivi.*

Nel campo della pittura la escursione è quanto mai vasta e, pur ammettendo il dispiacere che nasce per certe assenze, soprattutto per Casorati, Morandi e Sironi, i quali — invitati — non hanno aderito, un disegno abbastanza sicuro è possibile. Ai grandi movimenti italiani si collegano le personali di Carrà (sarebbe stata augurabile una scelta più accurata, magari in un clima più rarefatto), quelle di Severini, di Semeghini e di Magnelli (il caso di Magnelli aprirà certamente discussioni), come si collegano le retrospettive di Viani (il quale costituisce tuttavia un fenomeno del tutto a sè, isolato, come per altro verso Cino Bozzetti) e soprattutto quella di Mario Broglio, pittore di acuta intelligenza, malato di estetismo, come accade a molta parte degli artisti italiani, e non soltanto pittori o scultori...

Di Arturo Tosi (la cui miracolosa freschezza innamora), di De Pisis, Carena, Menzio, Rosai, Guidi, Melli, Maccari, avremo occasione di parlare in seguito e così di Tomea, Usellini e Cassinari, ciascuno a suo modo definibile, volta nel cartellone; molto raramente si fa della pittura. Perchè l'affermazione risulti più chiara suggeriamo al visitatore di recarsi — dopo aver visto i neorealisti italiani — nel padiglione del Messico: le due precisazioni di pittura e di illustrazione diventeranno evidenti, in termini proprio di esemplificazione. In altre parole, se qualche cosa non nasce proprio dal di dentro e non ci sia fusione fra contenuto e stile l'opera d'arte non verrà raggiunta mai, pur restando valido il valore della esercitazione. Ma anche su tale punto ci ripromettiamo di ritornare.

Gli astratti — molto più dell'altra Biennale — ci sembrano questa volta efficacemente rappresentati e il punto raggiunto da Vedova col suo « trittico » ci sembra altamente significativo, mentre gli altri seguono ancora una confusa vicenda interiore.

I neocubisti (c'è vicino ad essi un significativo termine di confronto nella saletta dedicata a Jacques Villon) ci paiono anch'essi, da Santomaso a Birolli, in delicata fase evolutiva, la quale lascia trasparire una certa trepidazione e incertezza.

A questo punto ci sarebbe da dire dei padiglioni stranieri, fra i quali si presentano imponenti quello inglese per la presenza unicamente di Constable, quello francese per le personali stringate di Matisse, Bonnard, Utrillo e Arp, quello belga, dove oltre a Ensor si alza la forza monolitica di Permeke e giuoca l'equivoco culturale di Delvaux; quello tedesco, dove oltre all'accennata raccolta di opere del Blaue Reiter, *si presentano Beckmann, Nolde, Hofer e la retrospettiva dello scultore Ernst Barlach; quello del Messico, che significherà per molti una clamorosa scoperta, dalla violenza espressionista di Clemente Orozco all'alto giuoco decorativo di Rivera, alla rara purezza di Tamayo.*

Da ultimo il padiglione dedicato alla scultura moderna con la presentazione di opere dei tre grandi scultori Arp, Laurens e Zadkine, la cui opera sta alla base della rivoluzione plastica del secolo.

GARIBALDO MARUSSI

Biennale XXV

"Milano", 25 giugno 1950

Sempre a proposito di esposizione

Come sarà ormai noto a molti la polemica ingaggiata fra me e la Biennale non ha lo scopo esclusivo di difendere i miei interessi che questo caso avrei agito diversamente, i cosiddetti padreterni che hanno diretto arbitrariamente (lo dico pubblicamente per la seconda volta), l'organizzazione concernente il padiglione degli artisti italiani.

Non dimostra però coraggio chi approfittando del fatto di aver le spalle guardate, commette arbitri e si deve attendere in qualsiasi momento una reazione giustificata dalla importanza dei torti commessi.

Non è tono di prepotenza il mio, ma salvaguardia degli interessi di categoria.

Per tornare a me, basta per convincersi di quanto affermo, osservare che anche nella lunga lista degli invitati alla Mostra degli artisti veneziani organizzata sotto l'egida della Bevilacqua La Masa in Sardegna

Mancano alcuni importanti nomi che non dovevano essere dimenticati, e di conseguenza anche il mio non figura.

Desidero che il maggiore responsabile delle manifestazioni delle Arti figurative sappia che, non essendo organizzate da privati ma con pubblico denaro, tutto deve essere scrupolosamente controllato. Oltre a ciò occorrono competenza e senso di responsabilità.

Questo in quanto è mia abitudine costante chiarire certe situazioni che potrebbero aggravarsi.

Rino Villa

Biennale XXV

"Minosse", 25 giugno 1950

Premi mal dati alla Biennale

Il peggior scultore italiano, il fascistissimo M. Mascherini, è stato premiato.

Già in una biennale di circa dieci anni fa il Mascherini ebbe il premio. Ma allora dopotutto la sua tecnica poteva andare. Ma oggi che i commissari della Biennale amano fare i moderni spregiudicati come mai hanno proprio scelto questo scutore ?

Allora il pensiero dei signori della biennale è stravecchio e zoppo e cieco! E l'altra stellina di Minguzzi? Per qual motivo è stato premiato? Noi vorremmo che la giuria pubblicasse per iscritto le sue opinioni per poter imparare cose che non riusciamo capire.

Ma andiamo avanti. Ecco un altro scultore che è tutto tranne scultore Salimbeni. Ma si è voluto scherzare ? Affar loro se lo scherzo non si rifletesse sulla pellaccia dei veri artisti che veramente ci sono e sono stati suonati e beffati, affar loro se i giurati amministrassero loro denari e se ufficialmente non dovessero impersonare il giudizio della nostra cultura.

Ecco alcuni nomi di scultori le mille miglia superiori a Mascherini e le cento a Minguzzi: Tot, Mazzacurati, Salvatore, Viani, Signori, Leoncillo. Dopo tutto hanno fatto bene non intervenire, per mancanza di fiducia, i vari Fazzini.

Così nella pittura ancora una volta ci si è dimenticati di Birolli, il miglior rappresentante della giovane pittura per premiare poi Corpora. Si è premiato Vedova, e va bene, ma per il bianco e nero c'erano tre importanti opere di Morlotti, di Cassinari, il quadro di Guttuso, la parete di Savelli. Si è poi premiato, per la tendenza conservatrice, Dalla Zorza, ma perchè allora non premiare il suo maestro Seibezzi che ha tre quadri tra i suoi migliori? E avanti di questo passo.

La Biennale si è definita con i premi che ha dato. Sopratutto quello per la scultura a Mascherini e a Minguzzi. Ha premiato il manierismo decorativo e naturalistico. Se i commissari avessero appena avuta una cultura da manuale circa certe sculture d'animali orientali o gli altorilievi del Duomo di Verona, non sarebbero forse caduti, in questa trappola.

Il gusto della Biennale è vecchio di vent'anni!

(B.S.)

Biennale XXV

"Mattino", 25 giugno 1950

Sagge parole di M. Bernardi

Scrive molto giustamente il critico d'arte M. Bernardi intorno ai premi assegnati dalla Biennale, sulla Gazzetta del Popolo: «..forse non sarebbe inutile osservare che a certi artisti di altissima fama e di larga agiatezza meglio converrebbero le «grandi medaglie d'onore» e i «fuori concorso» d'una volta, anche per non sottrarre incoraggiamenti ed aiuti ad altri indispensabili. Dir «bravo» a Matisse, e dare anche a lui, come s'è fatto, il milione per la pittura straniera, a un uomo acclamato da tutto il mondo, e che, se vuole, ricava centomila franchi firmando un disegno eseguito in dieci minuti, ci sembra se non altro, un po' ridicolo»

(B.S.)

"La Fiera Letteraria, 25-6-50

ALLA BIENNALE DI VENEZIA

STATO DI MORA PER LA SCULTURA ITALIANA?

Crediamo di no. Noi siamo in linea in questo campo con l'arte europea, sebbene in ritardo - Vi sono infatti scultori che, pur essendo rimasti attaccati alle parvenze del mondo sensibile, sono pronti ad accogliere nuove esperienze: alludiamo a Minguzzi, Greco, Fontana e Mascherini

L'ASSENZA dalla attuale Biennale di Marino Marini e di Giacomo Manzù, anzichè — come potrebbe sembrare — dare un respiro più libero ai giovani che ad essa Biennale sono presenti e far sì che essi possano non sentire il peso di personalità mature e complesse, induce il visitatore a riflessioni che spostano l'indice piuttosto verso il polo negativo.

Non parleremo in questa rassegna, espressamente dedicata alle forze più giovani, nè della retrospettiva di Medardo Rosso, nè di quella di Ernesto De Fiori, le quali ci forniranno prossimamente l'occasione per un discorso meno vincolato a fatti attuali, cioè al *farsi* della scultura italiana contemporanea, per quanto la dialettica di Rosso, quella di Marini, di Manzù e di Martini, frequenti con un suo incandescente guizzare (e non alludiamo neppure agli scultori rivoluzionari del mezzo secolo francese) molta parte delle espressioni plastiche accolte alla Biennale, con un aspetto più sperimentale che non come stretta rispondenza a una inflessibile esigenza interiore.

Quello che si pone oggi, infatti, come discorso è il problema della scultura in farsi e di quella che G. C. Argan ha con sufficiente proprietà definito recentemente la sua *difficoltà*.

Mai più di oggi, proprio nel suo significato essoterico, ci pare esatto e ripetibile (sarà evidente l'adattamento cui lo pieghiamo) l'interrogativo che Gauguin ha posto sotto ad una sua famosa composizione «Chi siamo, donde veniamo e dove andiamo?». E' la domanda che gli scultori italiani giovani (qualcuno come Fazzini è assente dalla laguna, altri, come Greco, è poco rappresentato) devono porre a se stessi, perchè non si possa pensare che dentro ad essi altro non ci sia che quieto vivere, che un assopirsi meccanico, che superficialismo, che freddo giuoco imitativo.

Evidentemente oggi, come alla prossima Biennale, come fra quattro od otto anni, assisteremo al contrasto fra coloro che ancora si pongono il problema di una stretta aderenza alla realtà, magari attraverso lo spettro impressionista (il quale più tardi potrebbe portarli molto lontano e su opposte sponde) e coloro che invece parlano soltanto il linguaggio della forma pura, strappata a uno spazio che intendono conquistare, non si sa bene se per un eccesso di eroismo, un residuo di garibaldinismo o per disperazione. E' tuttavia una lotta che non si svolge da oggi, anche se il problema si è posto relativamente da poco tempo nel campo della creazione artistica, mentre la storia del pensiero umano, da questa lotta, da questi indirizzi, è solcata fin dai tempi in cui l'uomo ha cominciato a pensare e ad esprimere il suo pensiero in forma scritta. Tutto sommato siamo all'antico urto degli idealisti o razionalisti e degli sperimentalisti o sensisti, che dir si voglia. Ma quello che importa, al nostro giudizio, al nostro gusto, al nostro spirito, è risolvere il dibattito in termini di poesia. Creare cioè o non creare un'opera d'arte. E ciò può essere raggiunto, evidentemente, soltanto quando forma e contenuto (è un lusso ovvio ormai, passato attraverso cento battaglie) avranno fuso il loro contrasto in una unica entità, che non sarà più legata agli schemi logici o del contenuto o della forma, ma li avrà assorbiti, fusi, cioè cancellati.

Il discorso ci porterebbe molto lontano ed a constatazioni che, a un certo momento, travalicherebbero l'occasione che le ha generate, investendo i problemi di cui è attraversata tutta l'arte contemporanea. Ad ogni modo, qui, dai documenti che il padiglione italiano della Biennale offre, appare evidente che la scultura è in crisi e come nella pittura, essa è spaccata per il lungo delle due tendenze cui più sopra abbiamo accennato. E ci sia consentito, qui, dissentire con l'affermazione dell'Argan, il quale sostiene uno *stato di mora* della scultura italiana, *mora* rispetto ai due moti di evoluzione e di involuzione della scultura europea, cresciuti come una gromma sui due margini della frattura dovuta, come è comunemente accetto, all'impressionismo e via via accentuatasi attraverso le esperienze dei *fauves* e dei cubisti.

Basta volgere l'occhio alle opere esposte per rendersi conto — anche avendo gli occhi bendati — che la frattura è in atto da noi, con un certo ritardo, evidentemente. Perchè qui appare (e lasciamo da parte i fenomeni Marini, Manzù e Martini) che l'improvvisa lacerazione o scoppio di quelli che per solo amor di classifica definiremo gli «astratti», è avvenuta a «scoppio ritardato», al punto da poter essere considerata, per certi aspetti, quasi fuori tempo. In altri termini non inventa nulla (e neppure matura nulla) e le si è costretti a concedere la mera funzione di esercitazione (quando non è imitazione a freddo) e a non riconoscerle il calore o furore dell'esplosione, che si generano da una condizione di *necessità*.

LUCIANO MINGUZZI — «Gatto persiano», (bronzo)

E poichè ci siamo non ci resta altro che rovesciare sul tavolo le carte sulle quali leggiamo i nomi di Viani, Cappello, Salvatore Messina, Leoncillo, Mazzacurati, Milani, Franchina e qualche altro. Che cosa ci denunciano tali carte? Press'a poco quello che Marchiori chiamerebbe il «manierismo cubista e postcubista» e, di discendenza in discendenza, alle figliazioni non sempre legittime della «spazialità», nel comune e inane tentativo di strappare allo spazio (uno spazio inteso in senso di mera astrazione) una forma, tutto sommato non si sa ben come, per giungere alla creazione di simboli che hanno un valore — citiamo ancora l'Argan, la cui definizione è mossa tuttavia da altre intenzioni — «totemico» della forma.

Vero è che noi non sappiamo dove sarà scritto il nostro destino, domani, e che già ci si prospetta, con sempre maggiore evidenza, la fine sussultoria di un mondo del quale, nonostante tutto, amiamo i modi, sia pure per un riflesso del sentimento, quasi come Zweig, nostalgicamente amava il suo mondo perduto col crollo degli imperi centrali e, piangendolo, lacrimava ben più di un sistema inceneritosi...

Ad ogni modo, accettati i documenti, in quanto postulati di una reale condizione umana, conviene appuntarvi l'occhio e cercare di identificarli.

Alberto Viani, sul quale a un certo punto parve convergessero le speranze dell'arte di avanguardia, ci sembra restare freddamente immerso in una tornitura di forme, spiralanti, con improvvisi e non giustificati (giustificati rispetto al processo che li genera) spacchi, tagli recisi, sezioni, tanto che sembra aggrappato al gavitello che un poco tutti i francesi, da Brancusi ad Arp, gli hanno buttato perchè possa reggersi a galla fra i marosi di uno sforzo generoso sì, ma inane.

Molto più interessante — e forse meno compromessa — l'espressione di Salvatore Messina (anche qui Arp ha buon gioco), nel suo tentativo di fondere elementi ricavati dal mondo naturale in una configurazione quasi simbolica e ideale. Si guardi con quanto amore umano si snodino le curve dei due «corpi» e come fra essi si svolga quasi un tenero colloquio, come ne nasca un senso di luce e amore, trasposti in una sfera di platonica purezza. Ma, si badi bene, potrebbe questo anche essere un modo per riprendere un antico colloquio sopra un modulo nuovo. Cosa non impossibile data la natura meridionale dello scultore, quindi legata e avvinta a una coscienza panica dell'universo. Perciò anche a Messina bisogna dare credito ed offrire l'apertura del tempo.

Umberto Milani è immobile invece nella sua posizione protocubista, bloccato quasi in una caparbia resistenza al tempo, con una insofferenza che a lui deriva, è onesto riconoscerlo, da una ricerca d'avanguardia nella quale insiste da anni (quando pochi in Italia si concedevano il lusso di una posizione controcorrente) e dalla quale sembra non gli sia consentito — almeno per ora — districarsi per trovare una soluzione. Perchè la sua non ci pare una posizione raggiunta, ma una stazione di transito.

Carmelo Cappello, messo da parte da un biennio circa, dapprima timidamente, quindi con maggiore puntiglio e con una certa ansia anche del nuovo, il vestito di un suo connaturato verismo e sensibilismo, si sta orientando verso le *reclining figures* di Moore (questi almeno i modelli patenti), senza quel gusto raffinato della materia, proprio dello scultore inglese e cui Moore è giunto per altre strade. Al Moore, per intenderci, del '30-'32, quando ancora non giuocava sul contrappunto di vuoti e di pieni, ma assommava le forme in una pasta rotondeggiante, liscia, con un senso di molle, di velato, quasi di morbido. Ma crediamo che, anche per Cappello, la nuova esperienza significhi soltanto volontà di rompere lo schema nel quale si andava involvendo.

EMILIO GRECO — «Figura»

In Leoncillo, invece, la naturale tendenza decorativa ha trovato uno sfogo in una fusione delle soluzioni plasticamente tradotte da Zadkine e di quella di tutta una scuola che in Francia si rifà al cubismo. Ma poichè Leoncillo ha un istinto artigiano e le sue capacità di sentire il colore sono sfruttate con molta accortezza, queste sue sculture si riducono ad oggetti decorativi, di molta grazia e di molto gusto. Di Mazzacurati (anche lui passato alle punte da circa un biennio) che dire se non che dalla esasperazione del barocco di Zadkine ha ricavato certi ardimenti e certe barbariche violenze (molto bella l'applicazione decorativa di certe sue qualità nel cancello creato per le fosse Ardeatine), dalle quali è portato oggi ad andare ad astrazioni ancora più assolute, con riferimenti che è possibile scoprire persino nel Moore della *gabbie* e, con un risultato alla rovescio, negli oggetti «inutili» di Munari. Franchina è ancora troppo impacciato per il salto compiuto oltre la staccionata perchè si possa in qualche modo cercare di definirlo e così per il catanese Lazzaro o per Calò (proprio al bivio con la più tesa fusione delle forme) o per i ceramisti Cascella e Venturini.

Ed eccoci ora agli scultori che, pur essendo rimasti attaccati alle parvenze del mondo sensibile, sono pronti ad accogliere i suggerimenti delle nuove esperienze e accortamente elaborano i dati che ne ricavano: alludiamo a Luciano Minguzzi, Emilio Greco, Lucio Fontana e Marcello Mascherini.

Luciano Minguzzi cerca la soluzione del proprio problema espressivo esasperando le intuizioni martiniane e avventurandosi per altro verso in indagini che accolgono in sintesi suggerimenti postcubisti e elementi dell'alta arte decorativa orientale. In questo senso il suo *Gatto* deve ritenersi espressione veramente felice, non soltanto per la invenzione della forma (che ha chiari rapporti con la realtà del mondo oggettivo), ma altresì per la solidità plastica della materia e la finezza della patina. Meno aggiustato il tiro del *Gallo*, una terracotta colorata, dove convergono esigenze barocche, mentre la *Figura sdraiata* riprende da Martini un certo «taglio» ardito, ma si fa più corposa, meno pura, anche se le sezioni di origine cubista intenzionalmente vogliano avviarla a soluzioni astratte.

Marcello Mascherini attenua questa volta, ma lievemente appena, gli schemi classicheggianti (la sua natura è sensuale e mediterranea) e, in particolare nella «Susanna» e nel «Faunetto», esplora un modellato insolito per lui, a piani lisci, lievemente ricurvi, graffiti da profonde incisioni, di evidente derivazione e amore arcaico, intuendo anche lui e facendosi partecipe di quel disagio, anzi di quella difficoltà che la scultura attraversa. Tale suo indice di una nuova sensibilità è meno evidente nel «Toro», ben composto, come esige la tradizione, solidamente impiantato, però più soprammobile di gusto che scultura vera e propria.

Agenore Fabbri presenta una scultura soltanto, «Il grido», terracotta policroma, di una forza asciutta e di ardito disegno, forse non troppo felicemente risolta in certe parti (il bacino ad esempio), e col pericolo un poco scoperto di una situazione di equilibrio fra la ceramica e la statuaria. Ad ogni modo Fabbri ha molte risorse e la sua posizione, come pure la sua vocazione si inseriscono in quella tendenza caratteristica del Novecento, di un riporto al dato del classicismo (qui si va ai primitivi) come, in tutt'altra direzione, avviene per Mascherini.

Anche Lucio Fontana poteva essere meglio e più sottilmente rappresentato. Fontana è rivoluzionario nello spirito e ogni tanto effettua le sue escursioni spaziali, ma programmaticamente, con un gusto giovanile veramente eccitante ed eccitato o — come avvenne in una sua mostra spaziale al Naviglio di Milano — in senso meramente decorativo, con un gusto fastoso della trovata, perfettamente adeguato alla sua natura barocca. Nella scultura è fermo alle fiamme del suo barocco (incrocio di esperienze europee e di uno spagnolismo trapiantato nell'America latina), ma qui avremmo visto più volentieri qualche altra espressione di esso, oltre ai Cristo splendente di smalti e ai piatti e ai due vasi, nei quali ultimi sono scopribili proprio le qualità minori, quelle artigiane, di un artista che tanto ha insegnato ai giovani ceramisti contemporanei.

Emilio Greco intavola un discorso molto coerente con le sue predilezioni di un gusto arcaico («Il bove» della mostra-premio di Varese sembrava volgerlo ad altri interessi, più vicini e diremmo più immediati), ma questa volta con uno slancio più vivo della figura: Greco sente il tutto tondo, ma è ancora un poco turbato, forse premuto dall'aria nuova. Si sente che è capace di risultati molto più probatori. La sua natura è, tutto sommato, istintiva, dolce, femminea. E quanto lo tiene vivo è la sua capacità di esprimere e di far sentire il respiro della poesia.

Luigi Broggini, uno scultore partito qualche decina di anni orsono con molta serietà di intenti, ci pare in qualche modo esaurito nella ripetizione di un modulo che comincia a denunciare la stanchezza. Ma sostiene lo scultore questa specie di attaccamento sentimentale al suo mondo, al quale si abbandona con amorosa pazienza. Molto felice, sia per il taglio, sia per la materia la «figura» in ceramica. Quanto a Pancera, anche lui, ripete il suo giuoco e quello che lo salva è un filo di umore e la eleganza calcolata, quasi sfociante nel lezioso, delle sue figure.

Ci sarebbe da dire ancora delle sculture di Roberto Melli, ferrarese, le cui opere rilsalgono tutte al lontano 1913 e tutte sono capaci di figurare — a quasi quarant'anni di distanza — nel salone dell'arte di avanguardia. Ma di Melli ci siamo proposti di parlare più compiutamente, quando avremo occasione di impostare un discorso sulla scuola romana.

Fra gli altri espositori segnaleremo i nomi di Cherchi (di un post-impressionismo sempre più lacerato), di Maselli (gonfia ripetizione di un modulo scontato), di Tallone (stanco e sfocato), Gallo, Fiorini, Conte, Montini, Alloati, Girelli, Pasqualina, Salimbeni (esile e spolpato), di Sbisà (che affronta per la prima volta la scultura con molta decisione), di Bertagnin (stanchi e martinezgianti echi), di Garelli (scuisita la materia delle ceramiche), della Raphael (tre sculture di un turgore elefantiaco) e dei medaglisti da Bertolini a Pavanati.

Un bilancio, quello di oggi da tenere in «sospeso» e con l'augurio che il volger del tempo risolva in senso positivo. Ma anche ciò dipende più che dalla somma degli scultori dalle qualità particolari dei pochi. Torniamo, dunque a coprire le carte ed attendiamo il giuoco.

GARIBALDO MARUSSI

MARCELLO MASCHERINI — «Susanna»

Biennale XXV

Serie di inviti.

La Delegazione Italiana aveva in questo settore del programma un compito molto grave in diretta conseguenza con gli atteggiamenti assunti nelle precedenti conferenze e nel Consiglio esecutivo; compito confermato dalla netta presa di posizione del Ministro Gonella nel suo discorso.

Si trattava cioè di porre l'UNESCO di fronte ad una precisa responsabilità nei riguardi dei *Chantiers de jeunesse.*

Con una sua proposta la Delegazione Italiana richiedeva la garanzia delle libertà elementari in dette *Chantiers de jeunesse.* Tale proposta è stata in tutti i modi ostacolata dalla Presidenza della Commissione del Programma, del Segretariato e da numerose Delegazioni.

La fermezza con cui la Delegazione italiana ha insistito sul suo punto di vista, appoggiata dalla Delegazione belga hanno portato all'approvazione della proposta italiana con un emendamento concordato con la Delegazione belga.

Scambi di persone.

Su questo settore, il meglio organizzato e il meglio funzionante dell'UNESCO, la Delegazione Italiana non aveva proposte nuove od osservazioni importanti. Si è limitata quindi ad approvare il programma e a sostenere energicamente una richiesta del Belgio e di *Pax Romana* riguardante l'aiuto agli studenti che per qualsiasi motivo si trovano al di fuori dei loro Paesi in stato di necessità .

Informazione di massa.

La seduta si è svolta durante il pomeriggio del giorno 12 giugno 1950 ed è proseguita la sera sino alla mezzanotte. La discussione ha avuto regolare svolgimento. Di particolare interesse era la presentazione del progetto per la creazione di un istituto internazionale di stampa e informazione, sul quale per altro si è svolta soltanto la discussione generale rinviando l'esame particolare.

La partecipazione italiana si è avuta:

1) per la proposta sull'unificazione del sistema Braille, proposta che è stata approvata senza opposizione;

2) in riferimento alla utilizzazione della stampa, la Delegazione Italiana ha raccomandato allo studio della Direzione Generale per la Conferenza del 1951 il progetto di invito da parte dell'UNESCO a giornali di diversi Paesi ad inviare corrispondenti nelle zone depresse, nelle zone tropicali o zone aride, ove l'UNESCO ha intrapreso esperienze educative e scientifiche di testimonianza.

Le corrispondenze giornalistiche avrebbero larga eco di propoganda a favore dell'UNESCO, che dovrebbe soltanto provvedere alle spese di viaggio susseguenti all'invito;

3) per quanto riguarda l'utilizzazione della radio, la Delegazione Italiana aveva presentato una risoluzione aggiuntiva concernente la esclusività di determinate lunghezze d'onde per trasmissioni universitarie e attività scientifiche e culturali. La formulazione è parsa alla Delegazione non adeguata, per cui si è creduto opportuno di modificarla parzialmente nel senso di non insistere nelle esclusività delle lunghezze d'onde. La presidenza ha risposto facendo osservare che nella stessa proposizione 6351 in discussione era implicita la organizzazione di trasmissioni all'uso universitario e culturale ed ha pregato la Delegazione Italiana di non insistere nella sua proposta aggiuntiva.

La Delegazione Italiana ha accolto l'invito.

4) infine, poichè era in discussione alla sottocommissione del Budget e del programma, il progetto di accordo per l'importazione di libri ed elementi educativi e culturali, e nella sottocommissione l'Italia non è rappresentata, la nostra Delegazione, dopo aver seguito già da varî giorni la complessa discussione del progetto di accordi in qualità di osservatrice, ha preso contatti con i vari membri della sottocommissione per chiarire l'orientamento italiano, che non è favorevole alla importazione in Italia di libri in lingua italiana, stampati all'estero. L'atteggiamento italiano si trova ad essere concordè con la posizione assunta dagli Stati Uniti. Questi hanno presentato alla sottocommissione un emendamento per stabilire che l'industria editoriale straniera non deve poter esportare in altro Paese in tale massa da pregiudicare la stessa esistenza dell'industria nazionale. Rimane da quanto sopra definito l'atteggiamento italiano nella prossima discussione del progetto in commissione.

LA XXV BIENNALE DI VENEZIA

di FORTUNATO BELLONZI

Se altri fossero stati gli organizzatori, altri i giudici degli inviti, delle accettazioni, dei prèmi, non perciò sarebbe stato sostanzialmente diverso il panorama offerto dalla XXV Biennale veneziana; nè diversi sarebbero ora i nostri pensieri, di cui essa è occasione, sia sull'arte che sull'umanità contemporanea.

Certamente la presenza di uno scultore come Pericle Fazzini (che ha fatto male, secondo me, a rifiutare l'invito per cinque sculture, benchè gli riconosca il diritto ad una saletta per conto suo), avrebbe sollevato notevolmente le sorti del padiglione italiano, tanto per fare un esempio; ma in fin dei conti il maggior criterio della Biennale, che è didattico, quel suo voler mostrare il meglio possibile, attraverso laboriosi prestiti internazionali, i perchè delle tendenze figurative odierne e come e da chi trassero origine, riesce, a ragionar bene, il criterio più plausibile.

Non già che io creda al godimento estetico che agli artisti o agli amatori verrebbe dal trovar riunito un considerevole gruppo di « fauves » o di cubisti o di futuristi, normalmente dispersi in collezioni e in musei di parecchi paesi; e nemmeno all'utilità di tali opere nel senso della informazione diretta, della occasione diretta a fruttuosi incontri. Ma poichè la grandissima maggioranza delle cose dipinte o scolpite in questa metà del secolo molto più interessano il nostro costume che non vengano incontro alla nostra sete di poesia, è minor male, ritengo, che esse appaiano documentare appunto una situazione umana, talchè possiamo nuovamente renderci conto per esse dei mali che ci affliggono e delle incertezze che ci fanno disperatamente dubitosi e smarriti.

Sento anche il bisogno di aggiungere che non credo affatto che oltre la documentazione psicologica — proprio una specie di *test* collettivo — abbia qualche valore reale ciò cui molti, ingenuamente, prestano grandissimo credito, voglio dire il lineamento cronologico dell'arte contemporanea: quel passare, come dicono, di là a qui per certi tramiti logici ed obbligati; quel rintracciare gli anelli di un'unica catena (catena, davvero: ma di terribile schiavitù della materia!) per cui da Cézanne discenderebbe il cubismo e da quello prenderebbe l'avvio il futurismo nostrano, più semplicione e sventato, ecc. Questo è bensì vero: che le squadrature faticate di Cézanne (Zola non aveva visto poi tanto male) abbiano indotto altrui a « *cuber* »; che le scomposizioni di Picasso abbiano sedotto Boccioni; che il progresso della critica figurativa abbia suggerito a Kandinskij il suo noto ragionamento sulla « sottrazione » artistica che, al contrario di quanto avviene nella comune addizione matematica, dà un totale più elevato quanti più addendi si sottraggono (finchè, da ultimo, si toglie affatto l'*objet* e resta la somma più alta possibile, cioè la pura poesia: quella che nessuno, prima di Kandinskij, aveva mai posseduta!). Tutto vero, ma tutto al di qua (o se vi piace meglio al di là) dell'arte; tutto vero, ma anche tutto estrinseco alla poesia.

E quel primato che gli artisti si contendono e di cui la scoperta fa gola ai critici, stando gli uni e gli altri attenti alle date, talchè li ascolti osservare con religiosa ammirazione come, ad esempio, un Roberto Melli fosse il solo in Italia, che nel 1913, contemporaneamente a Boccioni, sperimentasse la tale via plastica, ovvero, per contrario, denigrare quanti ripetono oggi i cammini percorsi quarant'anni addietro per il solo fatto che già allora si dipingeva o scolpiva a quel modo, può essere cosa curiosa, interessante e perfino commovente per la ingenuità che introduce a forza, nel regno della poesia, un elemento estraneo ad essa: un primato che è della storia delle scienze, delle tecniche, delle scoperte e così via. Commovente, ho detto, senza ironia, anzi con rispettoso riguardo per coloro i quali, non potendo, credo, rintracciare nelle più clamorose invenzioni d'arte del tempo nostro la poesia di cui sono e rimangono ragionevolmente assetati, quasi a consolazione del loro vano cercare tra tante aride e presuntuose cose, me li figuro afferrarsi almeno al sostegno vacillante ed effimero della scoperta, della conquista formale (come dicono) comportandosi similmente ai popoli di arretrata civiltà, che ansiosi di farsi largo nel mondo vanno sperando di ritrovare tra i propri concittadini inventori della radio o del telefono che battano di qualche anno i nostri Marconi e Meucci.

Senza quello non si spiega questo, dicono: e va bene: ma, infine, — verrebbe da chiedere — che cosa vogliamo spiegare? Klee e Kandinskij, Arp e Laurens, Magnelli e Lorjou? Il giuoco, signori, non vale la candela. Con i suoi quindici padiglioni (quasi cento sale complessive) l'arte porta alla XXV Biennale questi nomi: Constable, Medardo Rosso, Ensor, Seurat, Lorenzo Viani, Bonnard, Matisse, Utrillo, Carrà e pochi altri che avremo occasione di ricordare.

Altro argomento che si ripropone ad ogni Biennale, e di cui si fa anche questa volta un gran parlare, è quello della necessità assoluta che avrebbero sentito taluni artisti di rifarsi daccapo, alle forme più elementari, dimenticando tutto ciò che fu il « quadro » o la « statua »: l'uno e l'altra compromessi a tal punto per mancanza di fede e di convinzioni, l'uno e l'altra talmente snaturati dai mestieranti e dai fiacchi ripetitori di vecchissimi moduli figurativi privati ormai di ogni reale interesse umano, da costringere quei pochi eroici isolati a ritrovarsi, muti, davanti alla tela bianca o al sasso, investiti della missione singolare di restituire un soffio di vita alla materia, più che sorda, resa ostile da tante perfide e insensate violenze. E' il caso di Kandinskij, le cui approssimazioni (e rabeschi indecifrabili, quando è più « puro ») sarebbero appunto l'unico tramite onesto per elargirci un timido palpito affettuoso attraverso una stillata carezza tonale; le cui elaborate composizioni di pallini tracciati col compasso e pazientemente campiti uno ad uno costituirebbero pressochè l'unico varco possibile aperto tra il cuore dell'artista e il cuore del popolo, in questo attuale deserto di carità. Il caso di Arp, di cui è stato deciso un acquisto proprio perchè Arp è anche più puro di Laurens, nel senso che egli presenta i suoi sassi senza ingannare nessuno e sa rifiutare gli ultimi vincoli con una realtà oggettiva ripugnante all'uomo in questi tempi troppo maturi.

Cotali farfalle che bruciano la propria vita alla fiamma di così alto messaggio (il vocabolo è di moda) nessuno dubita ed io stesso non dubito che siano eroicamente impegnate come si racconta; ma per questo solo che han portato sulle spalle la croce di tanto Calvario, non posso nutrire per esse qualcosa più che il mero rispetto del loro sacrificio umano e mi rifiuto di trovare nelle opere loro la poesia che non c'è. Della quale, invece, rinvengo un soffio nella *Fenice* di Zadkine, bene inventata nella sua vigorosa astrazione; mossa dentro al gesso ingrato dalle sue penne e fiammelle vibranti e coronata infine dal guizzo della testa rovescia con bravura artigiana, da nobile decoratore. Eppure non riesco a elidere dalla memoria le cento e cento formidabili invenzioni araldiche che per secoli riempirono le cattedrali e i palazzi, e se dai giardini della Biennale ritorno a San Marco, ecco sull'arco della porta centrale una sirena dalla cui coda bifida si svolgono i racemi a volute e dentro a quelle, implicate esattamente nei cerchi, figure possenti, scolpite con fantasia superba e rigore intellettualistico da lapicidi di cui si è perso il nome. Altro che Zadkine! Ma questo è discorso troppo lungo da fare; come l'altro a cui darebbe luogo una capatina a Torcello (pensando a Braque e al nostro Severini) davanti la splendida natura morta a musaico di teschi bianchi dalle cui orbite sbucano vermi rossi, di corallo, su fondo schietto di tessere nere. Una specie di contromemoriale sulla priorità e anche un pacato invito a sgonfiare certa superbia delle conquiste contemporanee, vengano pure contemplate semplicemente come derivazioni da legittimi incontri, o « necessari » principî di rieducazione formale.

Questa della superbia è apparentemente la colpa più grave dei nostri artisti, ma si deve indulgere ad essa con affettuosa pietà perchè è la spia di una infelicità e di una paura collettive, sollecitata com'è nei suoi ambiziosi disegni dalla stessa misera condizione di tutti noi, costretti a illuderci che possiamo recuperare nel mondo dell'arte la libertà negataci in terra dai sistemi sempre più tirannici dell'organizzazione sociale. Mancanti di fede e tanto più soli e disperati, quanto più ci affanniamo a costruire la nuova chiesa del materialismo, ribelli coscienti o inconsci ad un'autorità che vuole mostruosamente poggiare sull'unica legge dei bisogni, noi cerchiamo di evadere dal nostro carcere buio affermando, non importa come, i diritti dell'orgoglio mortificato, della personalità oppressa, degli slanci verso l'assoluto fatti rientrare a forza dentro di noi. Ciò non toglie che spesso offriamo i prodotti arbitrari del nostro delirio proprio ai movimenti politici che preparano la nostra finale schiavitù; e che possiamo essere sinceramente convinti di fare l'arte per il popolo, il quale tuttavia aspetta da noi un ordinamento alla vita e il conforto di una sopravvivenza oltre la morte, invece che la barbara documentazione di una cecità collettiva che si ostina a non vedere altro termine che la morte avanti a sè.

« Il sonno della ragione produce mostri », scriveva il Goya in una incisione famosa; e i mostri si levano a volo dal nostro sonno, perchè la ragione ci ha dato fin troppi dolori e ben altri si appresta a darcene. Io non mi posso sottrarre all'idea di contemplare il cammino dell'arte contemporanea verso le sue posizioni non-figurative (così vengono chiamate comunemente) come il documento estremo di quella crisi di originalità giovanile che dal romanticismo in poi ha dato ai peccati di gioventù un posto primario nella vita politica e artistica delle nazioni e nello stesso tempo come un deluso bisogno di rivincita sulla durezza dell'esistenza attuale. L'uomo che ogni giorno più si fa schiavo dell'uomo va poi gridando la sua sete di libertà con le cose dipinte o scolpite: sia abbandonandosi ai sogni, perdendosi dietro la caccia non mai saziata dei sensi, sia tentando di dar fondo all'universo, di trovare la quarta dimensione coi suoi poveri triangoli di colore. L'uomo servo di tante necessità, stritolato dagli ingranaggi della vita sociale e — ironia del destino — sollecitato a rivendicare le proprie libertà individuali massimamente da chi si appresta a manovrarlo come la pedina di un giuoco estraneo a lui, va poi ingannandosi inventore, creatore e mago con tele arbitrarie, con sculture mute a lui stesso, tristi ludi al solitario.

E' perciò sconfortante il panorama non-figurativo della XXV Biennale, zeppo di lavori anonimi, di cose amare, di giorni persi e di orgogli sconfitti. L'unica cosa viva che puoi sentirvi è la sensualità, ma come un fatto meramente pratico: le forme sferiche delle sculture indecifrabili, da lisciare nei loro volumi, da percorrere con le palme delle mani negli alvei; sculture da ciechi e da barbari che hanno ricondotto tutta intera l'esperienza umana al tatto, senso primordiale. Onde avviene che tali opere ti appaiano come surrogati dell'azione e ti ingenerino tristezza e fastidio, alimentato quest'ultimo dal pensiero delle tante pagine vane che si sono scritte e si scrivono sui cosidetti movimenti di avanguardia.

E veniamo agli artisti, cominciando dal più vecchio. il glorioso Constable di cui la Gran Bretagna ci ha mandato più di trenta lavori. E' un pittore che appartiene alla grande tradizione paesistica (come Turner, del resto, seppure per altri tramiti e con intendimenti diversi) e la sua natura, che egli poteva allora considerare « naturale », rientra ancora nella seicentesca impostazione grandiloquente. Ha dietro di sè la pittura olandese ma non di rado si richiama al nostro Magnasco, seppure alla spezzata irrequietezza dei lumi, e alla voce del vento che scompiglia le chiome arboree, preferisca una statica calma solenne su cui il giuoco delle luci crepuscolari si esercita, talora, con avvedutezza scaltrita piuttosto che brillare per un autentico sentimento. (Il nostro Fontanesi gli deve non poco). Ed egli è un romantico, anche se i temi romantici, a parole, non lo attraevano. Ottimi i piccoli « *Malver Hall* » e « *Acquazzone a East Bergholt* » (entrambi c. 1809); splendido per intensità di convinzione « *Il ruscello del mulino* ». Qui, alla Biennale, Constable sembra ammonire i pittori di paesaggio a non perdere di vista, sul vero, quello che è il valore del brano di natura dipinto: uno scenario ornato, un pezzo di terra e di verde, un lembo di cielo destinati a raccogliere e a trasmettere palpiti umani. Chi ha visto in Constable un precursore dell'impressionismo ha guardato più a certa fattura esteriore che alla sostanza della pittura del maestro inglese. L'impressionismo — strada sbagliata, seppure abbastanza felice negli inizi della sua breve stagione — era ancora lontano.

L'altro grande della Biennale è Ensor, un frutto, anch'egli, fuori della stagione nel senso valido. Il motivo per cui il pittore belga ci si impone così vigorosamente, dall'epoca della *Dama scura* (1891) in poi, è il suo sentimento della morte: quel tenere presente, nei termini di un grottesco, infantile, stupito colloquio, gli incontri dei piccoli uomini con la morte: domestica e paurosa nello stesso tempo. C'è un'aura incantata nei suoi quadri; vi senti sospeso l'attimo che precede il farsi polvere e nulla dei nostri sogni e della nostra carne. Una malinconia sottile corrode le maschere della commedia umana e fa sentire, sotto i volti imbambolati e imbiancati, il doloroso stupore che

ad un certo punto, senza un perchè si debba uscire in punta di piedi dalla stanza dei nostri amori e dei nostri odi, lasciare la bottiglia del vino, il tavolinetto, la sedia, la parete nuda, per un viaggio misterioso. Questa di Ensor è la pittura « metafisica »; non quella di De Chirico o di Carrà. Si staccano le figure dal fondo, e le camere sono davvero « incantate »; pesano gli oggetti delle nature morte, buttati sul piano con tutta la loro gravità di oggetti straccati (*La razza,* 1892). Un Brueghel moderno, vivissimo; un grande pittore e un grande uomo, interessato al destino dei suoi simili con vigorosa pietà nascosta sotto la veste allegra di una festosa chiarìa di colori.

Per ritrovare qualcuno che gli stia degnamente accanto, non serve accedere alla sala dei *Fauves* o dei Maestri del cubismo: nemmeno Matisse, Bonnard, Utrillo raggiungono del resto la statura morale di Ensor (quella pienezza di canto che sublima in poesia purissima tutta la somma delle meditazioni gravi e degli ansiosi interrogativi del belga). Non ci sono che i disegni di Seurat che reggano il confronto, e le sculture di Medardo Rosso, e le pitture di Lorenzo Viani (quest'ultimo, purtroppo, non bene rappresentato). Qualunque oggetto metta al fuoco della sua lucidissima intelligenza diventa ragione di poesia per Georges Seurat: l'uovo di una testa immersa nella luce; la figurina — tremula eppure come ferma! — della *Donna che pesca;* il particolare delle gambe (studio per « *Une baignade* »). Nell'astratta purezza del bianconero, ricchezza di colore, circolo d'aria e trionfo di luce; ma nessuna sensazione di anedotto, nessuna impressione di un ritaglio del reale.

Non c'è la mortificazione, la dimidiata virilità del frammento, mai; ogni cosa è definita senza equivoci, fatta esattezza, rigore, geometria, come di cristallo, Seurat è un classico di straordinaria modernità e la sua saletta, che si incontra dopo i faticosi e disordinati astrattisti italiani e dopo l'imbambolato Rousseau (inferiore, come sempre mi è sembrato, alla sua fama), rappresenta un rifugio prezioso.

Così non c'è anedotto, nè frammento, nè ritaglio di realtà, nè imprecisione che domandi di essere completata, dalla fantasia dell'osservatore, nella scultura di Medardo Rosso, la cui indeterminatezza esteriore continua, per equivoco, a venire confusa con l'avventura del « *plein-air* ». Il non-finito di Rosso può bene aver preso lo spunto dall'impressionismo francese, ma il risultato a cui perviene è propriamente opposto. Gli impressionisti ci fanno desiderare, da ultimo, Manet e Degas (proprio i meno impressionisti!); Rosso è un isolato, anche se la sua *Dama sul boulevard, di sera,* porta un titolo così lungo quasi a giustificazione dell'essere modellata a quel modo.

Luce e atmosfera, in Rosso, sono più che un'occasione di libertà formale; e l'altezza del suo genio straripa dagli argini di una stagione rivoluzionaria. Del suo non-finito si deve parlare come del non-finito di Michelangelo.

Quanto a Lorenzo Viani, il mondo si accorgerà sempre meglio di avere avuto in lui uno dei massimi maestri del primo novecento e la XXV Biennale ha fatto ottimamente a ricordarlo dopo tanti anni di oblio, per quanto avrebbe forse potuto essere più avveduta nella scelta (i disegni, poi, sono insufficienti e in gran parte inferiori al consueto vigore di segno del Viani). C'era nel nostro pittore, che ho conosciuto bene e a lungo, una umanità profonda e vasta; i suoi interessi sociali non erano nè superficiali, nè opportunistici. I poveri che egli ha dipinto a Parigi o a Viareggio rivelano schietta la natura di un uomo e di un artista interessato alle sofferenze degli altri uomini; ma i suoi ritratti sono caratteri risoluti in termini pittorici. « *Piritucco* » col fiocco rosso sul bianco della camicia (e tutto il resto nero), col volto grigio, di cartone, dove pochi segni sicurissimi di matita e tocchi di colore di una castigatezza esemplare incidono una maschera imperitura, è un piccolo capolavoro. « *Barconi a Viareggio* », con la succosa distesa delle pietre assolate, i neri scafi delle barche nell'acqua bituminosa e fonda, la striscia sanguigna dei vagoni ferroviari, è tra i più belli del nostro tempo. Tutte le altre pitture della saletta portano l'impronta di una mente eccezionale, di uno stile proprio, scarno e sobrio, non ignaro di quanto avveniva nel mondo dell'arte (in un *ritratto* si può scorgere la conoscenza di Daumier) ma obbediente unicamente al suo genio. Con Lorenzo Viani, quando si farà una retrospettiva imponente con l'immenso materiale che egli ha lasciato di quadri e di disegni e con la pubblicazione degli scritti inediti, che si aggiungeranno ai libri come *Parigi, Angiò, I Vàgeri, Ritorno alla Patria,* ecc. (tra i più forti e originali della letteratura contemporanea), avremo restituito alla storia una delle figure più complesse e nobili della prima metà di questo secolo.

Le cui glorie non saranno i maestri del cubismo (le *demoiselles* di Picasso, Braque, Gris, Léger) tristamente impegnati in scomposizioni meccaniche, alla ricerca di una deformazione nata dagli insegnamenti della critica e dalla scontentezza del mondo contemporaneo. E non saranno neanche i « fauves », belve molto addomesticate, i cui vermiglioni, profusi sulle tele di Derain e di Vlaminck, restano al di qua della poesia vera, e sia pure una poesia di violenza e di ribellione. Si guardi « *L'età d'oro* » di Derain: un finto mosaico, dalle « tessere » dipinte una per una; si guardi, di Vlaminck, « *Il Boscaiolo* »: inutile e ozioso dopo il genio di Van Gogh.

Nè si vuol negare, con ciò, che Vlaminck sia un pittore e che Marquet (qui male rappresentato) possieda una pennellata veramente creatrice di un ritmo. Ma lo stesso Matisse « fauve » è meno genuino del Matisse del *Sogno* (1940): quasi splendido frammento di affresco nella limpida purità tonale di quel rosa acceso, circoscritto da tenute segno, sull'azzurro cantante della coperta. Matisse è pittore nato, indubbiamente. Così felice, che quasi sempre arriva puntualmente dove vuole (tranne in quel mediocre ritratto di uomo barbuto che avrebbe giovato non esporre). Nondimeno anche il cammino di Matisse non mi sembra, contrariamente all'opinione generale, procedere verso il meglio quanto più, con gli anni, si fa « libero ». Gli « *interni* » rossi e blù (1941-47) vanno verso il decorativo in un senso esteriore e ad essi preferisco i *nudi* intorno al 1928, nè già perchè in questi sia più facile cogliere il riferimento alla realtà sensibile; è propriamente quella accensione ulteriore dei colori che condivido meno, come più elementare, più gridata, e dunque meno fine, meno convinta e sensibile. Arriverò a dire che il Matisse che preferisco è quello della *Cameriera bretone* (1896).

Stanno ai fianchi di Matisse, nel padiglione francese, Bonnard e Utrillo: grande l'uno, men grande l'altro; Bonnard nel *Nudo grigio di profilo* arriva ad una castità rarissima di accenti: la gracile figura che simpatizza con l'aria mattinale ha una purità arcaica che rapisce l'animo; è tutta un fremito sommesso di toni riguardosi, inventati con infinito amore, in un'ora di felicità piena. Muove dai grigi gentili della *Donna al Bagno* e del *Nudo* (1907) ma lascia dietro di sè le scorie descrittive che fanno dei due quadri ora ricordati ancora un poco due pagine belle ma troppo diaristiche del reale. E che sontuosa materia nel quadro « *Giardini* », che fulgori preziosi di gialli e di verdi!

L'Utrillo migliore non è quando squilla, nei paesaggi sotto la neve puliti e lucidi (per i quali invece, ha tanti imitatori, poichè sempre avviene che dai maestri attingano gli scolari il men bello); sibbene nelle elegie sottili e dimesse dei sobborghi, dei paesini, dove la pittura si fa analizzatrice popolaresca e affettuosa di vecchie pietre, di selciati consunti, di persiane verdi e di brutte chiese calcinose. La bellezza di queste viste senza bellezza è la poesia vera di Utrillo e non può servirla una tavolozza festosa (come quella che da lui ha ripreso il nostro Omiccioli per i suoi paesaggi suburbani).

Popolaresco anche Rousseau: e non cambia nulla il fatto che si sia sostituita al mito della sua ingenuità e incultura la storia documentata dei suoi incontri col museo. Poeta, ma tenue, E più tenue nei quadri grandi, di maggiore impegno (« *I calciatori* » ad esempio; e i quadri della jungla, desunti da tavole sul tipo di quelle del Brehme: e non conterebbe, se non fosse che quei modelli si sentono insieme con la non sostenuta ambizione), benchè la famosa « *Carretta di papa Juniet* » (1908) si stacchi dal fondo con la suggestione di una stupefatta stereoscopia. Ma il meglio di Rousseau è da cercare nei *Fiori,* dipinti con calore, con pazienza amorosa, con umiltà. sono essi che hanno insegnato a Morandi (ma, per contrario, sono i paesi e le figure che hanno insegnato a Donghi).

Degli stranieri non mi pare che in questo affrettato panorama debba parlare ancora lungamente. Marin (padiglione degli Stati Uniti) si è rivelato, nonostante il parer contrario di Lionello Venturi, il modestissimo illustratore che è sempre stato. Il Messico, attorno al quale si fa tanto rumore, certamente impressiona per l'aria generale di violenza, per certo giovanile fermento, che può lasciar credere ad un clima foriero di sorprese; ma è più viva la curiosità destata dalla perentoria presenza di un popolo nuovo (che forse dirà e forse

no qualcosa di valido) che non siano vive le pitture dei maestri messicani. Alla truculenza di Siqueiros (premiato) preferisco Tamayo, meno nella pur convinta adesione alla *Pesca di Antibes* di Picasso che negli *Animali,* e Orozco nel *Morto.*

Interessante la Germania, paese, checchè se ne dica, da recuperare urgentemente alla vita spirituale dell'Occidente. L'esposizione del « *Cavaliere Azzurro* » interessa la storia della cultura, e non quella dell'arte; ma l'espressionismo rude e ingrato di Beckmann ha un timbro suo proprio, un accento nazionale (prezioso valore nelle dilaganti internazionali figurative che mancando, contrariamente alle antiche, di un grandioso moto propulsore di fede, conducono all'anonimato e invitano alla pigrizia universale). E Hofer è un pittore rispettabile (*Pensierosa,* 1936; *Ragazze che giocano a carte,* 1939).

Gli altri paesi appaiono modeste province della Francia e se domandano indipendenza ad una tradizione locale non vanno, generalmente, oltre la rettorica illustrativa (come, ad esempio, lo spagnolo Solana; del quale è assai più valente il suo connazionale Cossìo, purtroppo con tre opere sole: il *Ritratto della madre* si allinea tra le pitture più nobili della XXV Biennale). Ma non si possono tacere il belga Constant Permeke, il cui *Paesaggio dorato* si illumina della gloriosa tradizione fiamminga lealmente rivissuta (viceversa, chi attira gli sguardi è il suo connazionale Delvaux, col divertente surrealismo della sua pittura da rebus); l'austriaco Leinfellner, la cui *Testa di uomo* è una delle rarissime sculture straniere che valga la pena di guardare.

La Jugoslavia citerò come esempio di un paese che ha tanto sofferto nella sua resistenza eroica all'invasore e che dalla materia rovente della sua storia di ieri — pressochè unico tema del suo orgoglio e della sua arte — non ha saputo trarre neanche un solo accento poetico.

Quanto all'Italia, oltre le diecine e diecine di sale e di corridoi pieni zeppi di opere dipinte e scolpite (bisognerà lasciare questo compito... sindacale alle Quadriennali romane!) ci sono le retrospettive: Favretto anzitutto, che non poteva diventare una « rivelazione » neanche nel primo centenario della nascita; e tuttavia la *Scuola di pittura* (1874) e taluni ritratti (*L'Amìa Rosa; Ritratto di una parente* — dai toni dimessi: azzurri spenti, grigi e neri, e dalla pungente resa fisionomica — *Gentildonna veneziana*) stanno tra le pitture più dignitose del nostro secondo ottocento. De Fiori, le cui sculture sono così modeste che non se ne può quasi giustificare la celebrazione al di là dell'affettuoso ricordo per un italiano tormentato ed esule; i « Firmatari del primo manifesto futurista », dei quali l'unico valido apparirebbe Umberto Boccioni, se fosse rappresentato come si deve (osserviamo, di passaggio, che Severini non ha mai più dipinto così piacevolmente come allora); Gino Bozzetti, pittore e incisore, troppo modesto; Broglio, i cui meriti culturali nessuno disconosce, ma la cui pittura non offre autentici interessi.

Tra le « personali », quella di Carrà è di gran lunga la più importante. Dei pittori italiani viventi egli è il maggiore (nè limitatamente alla Biennale): le acque cupe delle sue marine con le barche a galla contro il cielo di piombo, i tagli sapienti delle composizioni, la materia ricca ed elaborata ma non faticosa, il ricordo vivo della grande pittura italiana, quella semplicità asciutta e vigorosa che è propria delle tele migliori, più raccolte e ferme in un'aura già fuori del tempo, rappresentano alcuni tra i più alti e solenni momenti dell'arte contemporanea non soltanto in Italia.

Di fronte a Carrà è un minore anche De Pisis (la cui fecondità sbrigliata e allegra rappresenta tuttavia una delle rare certezze pittoriche dei nostri giorni) nonchè Tosi, sempre onesto e a volte capace di dire una robusta parola coi vasti orizzonti dei suoi paesi.

Buon pittore ed interessante scultore è Roberto Melli, la cui parete è tra le poche confortevoli di questa rassegna veneziana: alcuni *ritratti* son vigorosamente costruiti con mezzi plastici numerati ma scelti con trepidante cura e piegati alla espressione di una intimità grave, di una simpatia umana pateticamente accorata.

Recano, come sempre, l'impronta di una personalità di eccezione le acqueforti e i disegni di Luigi Bartolini, il maggiore tra quanti si dedicano al bianco-nero in Italia. Il suo segno ha una rara potenza di significati: e sia sottile come un graffio, o aggrovigliato come una matassa di fili che imprigioni ancora l'immagine, o grasso e denso come nei disegni a carbonetto, sempre coglie gli aspetti di natura, uomini, donne, insetti e paesi, col timbro della sorpresa, con la freschezza della visione nuova: i pensieri veramente gli fioriscono attorno come le viole tra l'erba, per usare una frase del Bartolini scrittore (e la *Ragazza seduta* è uno dei quadri più belli della esposizione).

Limitato, ma detentore di un soffio esile di poesia, Pio Semeghini, a cui un premio è stato compenso giusto al nobile impegno. Questo veterano di una pittura appartata, coscienziosa e gentile, con la sua proverbiale modestia e con l'esempio di una moralità artistica cristallina cresce di statura al confronto dei cercatori di facili fortune. Pirandello non aggiunge gran cosa al suo profilo con le cinque opere esposte, recentissime, che lo dimostrano incline ad una astrazione rischiosa.

Maccari, fedele a se stesso, riconferma la stima che ne abbiamo; Umberto Vittorini si schiera coi pochi pittori buoni, attorno ai quali non si fa il chiasso. Speriamo che la prossima volta gli sia riservato l'onore di una personale. E così ad Amerigo Bartoli.

[illegible] Ziveri, Omiccioli, Tamburi, Francalancia sono presenti con quadri che li fanno stimare meno del merito vero. Dicasi altrettanto di Purificato e di Monti (ciascuno con un quadro solo!) e di Perotti i cui paesaggi, per altro, si notano nel gran mare della pittura.

Di altri pittori non si può che registrare con malinconia un regresso che ci auguriamo temporaneo: Guttuso, cartellonistico nel programmattico telone *Occupazione di terre incolte in Sicilia,* tocca il fondo dell'errore nel *Ritratto di Carlo Levi;* Mafai si perde nel quadro grande *Osteria di via Flaminia,* scolorando la propria tavolozza tonale (si salvano parzialmente le due *nature morte*); Rosai, sempre più disfatto, ripete fiaccamente i temi consueti, smarrendo anche l'asprezza popolana che lo sosteneva fino a poco tempo fa passabilmente; Guidi è noto dalle precedenti esposizioni quanto si sia snaturato rincorrendo le farfalle dell'astrattismo; Stradone ha trasformato la sua già buona pittura in una campitura superficiale di vignette umoristiche (peccato: speriamo si accorga in tempo che le satire di via Veneto e l'arrivo di Coppi non sono, per lui, genuini motivi ispiratori); Scialoia sempre meno convinto e sempre meno convincente con quelle vacillanti figure di ceralacca.

Usellini è il solito piacevole e garbato illustratore, ma le sue « diavolerie » non odorano di zolfo neanche lontanamente; Tomea è letteralmente ucciso da Ensor e da Carrà; Aldo Salvadori si tiene troppo stretto ai panni di Manzù (ma il *Nudo* 1950 è trepido e sensibile); Viviani morandeggia e popolareggia, ma certi neri di velluto delle sue acqueforti sono gustosi (la foglia di fico, gli alabastri tenui sul fondo di trina pazientemente incisa: un'aria di piccole cose domestiche, quasi sinceramente amate, dopo tanto ripeterle!). Ma nel bianco-nero è Renzo Vespignani che primeggia coi suoi dieci disegni a penna, piuttosto male collocati, ma forti e vivi. E' l'unico veramente giovane (è nato nel '24) che non abbia tradito le speranze, ed è pressochè l'unica « rivelazione » della Biennale. Sempre tra i giovani, additiamo Saverio Barbaro (del '24) col quadro *Parco armeno* e Ciarrocchi con le sue acqueforti. E può essere che qualcuno ci sia sfuggito, dei giovani e dei men giovani: come, tra questi ultimi, Beppe Levrero coi suoi tre paesaggi liguri, oppressi dalla ingrata presenza dei quadroni di Carlo Levi (ecco un nome di pitttore che deve la propria fama a ragioni estranee alla pittura, ancorchè connesse alla sua personalità eccezionale: Levi è un buono scrittore, ma un cattivo pittore; e pensare che uno dei nostri critici più eminenti lo ha definito il massimo rappresentante della pittura in Italia !).

Abbiamo parlato finora quasi esclusivamente di pitttori; è che la scultura quasi non esiste alla XXV Biennale: per gli stranieri, si limita pressochè a Zadkine; per gli italiani (eccetto Rosso) l'assenza di Marino, di Fazzini e di Manzù ne ha compromesso gravemente le sorti. Forse la più bella scultura nostrale è la grande terracotta di Emilio Greco, precisa nello scatto del dorso su dall'ampia curva del bacino; ma lo scultore catanese non ha avuto, con un'opera sola, neanche la fortuna di una buona collocazione. Gli contendono l'onore di salvare le sorti della scultura nazionale Alberto Gerardi meno col bozzetto del *San Giorgio* (tuttavia estroso ma un poco superficiale nel suo elegante ritmo decorativo) che con i bellissimi disegni a punta d'argento; Oscar Gallo, un artista soli-

tario e scontroso che ancora una volta consegna la propria affettuosa malinconia a tre bronzetti deliziosi, di caldo modellato; e Gaetano Martinez con la bella cera *Donna al sole* (Martinez avrebbe meritato un invito). Il resto degli scultori segue a distanza questi quattro: Lucio Fontana, decoratore sontuoso ma nulla di più con le tre ceramiche che espone; Mascherini e Minguzzi che si sono divisi ex-aequo il milione del Comune di Venezia: del primo è notevole il *Toro,* grave e scattante di forme, più che la *Susanna* e il *Faunetto,* un poco leziosi ad onta delle intenzioni solenni; del secondo è impossibile ipotecare il futuro dalla invenzione del *Gatto persiano* (la sua cosa migliore) e quanto alla *Figura sdraiata* è fin troppo evidente che si tratta di una riedizione della celebre *Nuotatrice sott'acqua* di Arturo Martini. Ricorderò infine Mazzullo, irresoluto nella sua statuetta tra le timide astrazioni del viso e il fare naturalistico del resto; Leoncillo che ha tradito la sua bravura artigiana con le presuntuose composizioni astratte, e Cannilla che s'intesta, in buona fede, a non seguire gli inizi promettenti.

Colgo l'occasione per dire quanto sarebbe opportuno che almeno a Venezia la scultura non facesse da riempitivo alle sale di pittura. E che (il discorso vale per qualunque mezzo espressivo: per la pittura come per la scultura o per il bianco-nero) la Biennale togliesse gli inviti per un'opera sola e le accettazioni di un'opera sola. Credo che tutti gli artisti preferirebbero aspettare il momento e il «turno» di una piccola personale (almeno cinque opere) piuttosto che affidare il proprio nome, e il conseguente giudizio su di esso, ad un solo lavoro, sperduto nel gran numero. E' appunto per ciò che io stimo più onesto tacere di alcuni.

Dei premi e degli acquisti ho toccato qua e là; delle polemiche attorno ad essi ritengo superfluo parlare: premi ed acquisti, si sa, non contentano mai nessuno e raramente perfino quelli che ne beneficiano, se credono di scoprirvi qualche diminuzione del proprio prestigio. Ciò nonostante, e malgrado qualche attacco agli organizzatori e ai giudici della Biennale, le proteste degli artisti meridionali, ecc., Venezia ha visto anche quest'anno la festa dello spirito. Peccato che lo spirito, nel mondo, sia così depresso; nè si veda per ora barlume di speranza in un futuro migliore e, possibilmente, vicino.

FORTUNATO BELLONZI

LA MOSTRA BIBLIOGRAFICA DI NAPOLI

di MASSIMO FITTIPALDI

La Mostra Bibliografica, allestita per la ricorrenza dell'Anno Santo nella Biblioteca Nazionale di Napoli, sede della Soprintendenza Bibliografica per la Campania e la Calabria, ha il precipuo intento di esporre un'accurata selezione di manoscritti e libri a stampa che, dall'epoca più antica a tutto il secolo XVII, possano rendere testimonianza dello stretto rapporto esistente fra il sentimento religioso e la produzione libraria in queste due regioni.

A tale ricca esposizione ha particolarmente contributo, coi suoi preziosissimi fondi, la Biblioteca Nazionale di Napoli, ma ad essa hanno dato il loro rapporto più notevole, talvolta con pezzi di primissim'ordine, le Biblioteche Capitolari di Capua, Salerno e Rossano, le Abbazie di Grottaferrata, Montevergine e Cava dei Tirreni, le Biblioteche Laurenziana, Corsiniana, Universitaria di Bologna, la Oratoriana di Napoli, la Soprintendenza Bibliografica per il Piemonte, e varie altre biblioteche ed enti della Campania e della Calabria.

Il criterio seguito nell'allestimento non è stato tanto l'ordinamento strettamente cronologico dei singoli pezzi, quanto il raggruppamento di essi, a grandi linee s'intende, secondo il susseguirsi dei vari periodi della storia della Chiesa. E perchè anche l'età paleocristiana, della quale mancano documenti scritti diretti, fosse in qualche modo rappresentata in questa rassegna, si è creduto opportuno far precedere la Mostra vera e propria da una serie di pubblicazioni più o meno recenti sui primi secoli della Chiesa in Campania e in Calabria, e sui più suggestivi monumenti archeologici che di questa epoca ci rimangono, nonchè di trattazioni varie sulla Chiesa in generale e di figurazioni dei principali templi e centri religiosi delle due regioni, in modo da costituire quasi una sezione preparatoria e una cornice alla Mostra stessa.

I cimeli esposti sono stati quindi raggruppati nelle seguenti sezioni:

1. Vite dei SS. Martiri e primi vescovi della Chiesa Napoletana.
2. La Chiesa Greca in Calabria e in Campania.
3. Manoscritti e documenti medievali.
4. San Tommaso d'Aquino.
5. Manoscritti miniati e documenti dei secoli XIV-XVI.
6. Libri di argomento religioso stampati in Campania e in Calabria.
7. Autografi, documenti e produzione libraria del secolo XVII relativi alla storia della Chiesa nell'Italia Meridionale.

Inoltrandoci ora con un senso di raccoglimento fra le teche che conservano i preziosi cimeli, non possiamo non sostare dinanzi al più anttico catalogo dei vescovi napoletani, conservato nei primi fogli di un codice del sec. XI, inviato dalla Biblioteca Laurenziana, e ai due importantissimi manoscritti dei secoli XII-XIII, appartenenti rispettivamente alla Biblioteca Universitaria di Bologna e Corsiniana di Roma, dei quali il primo rappresenta la più antica redazione del martirio di S. Gennaro, risalente probabilmente a un codice del sesto secolo, e l'altro contiene una serie di vite di vescovi e di santi napoletani, d'importanza fondamentale per la storia della Chiesa di questa città.

La seconda sezione si apre col documento più suggestivo ed insigne della Mostra stessa: l'Evangelario Purpureo della Cattedrale di Rossano. E' un manoscritto greco del sesto secolo, scritto a caratteri onciali argentei su pergamena porpurea, e adorno di bellissime miniature che s'impongono per la varietà dei colori, la correttezza della forma, la proporzione e l'atteggiamento delle figure. Un soffio potente di classicismo spira ancora dalle varie scene rappresentate nel prezioso cimelio, il quale venne generalmente considerato come il prodotto di un'arte monastica nata in Oriente, probabilmente in Siria, sotto l'ispirazione diretta di modelli classicheggianti, e trasportata dai monaci nei conventi basiliani e benedettini dell'Italia Meridionale.

A questa sezione ha dato il suo apporto veramente cospicuo la Biblioteca dell'Abbazia Basiliana di Grottaferrata nella quale, per ovvie ragioni, sono confluiti la maggior parte dei testi esemplati nei monasteri di rito greco della Calabria: da notare fra i vari pezzi gli autografi di S. Nilo e S. Bartolomeo da Rossano. Bella mostra di sè, in una teca a parte, fanno i due volumi racchiudenti l'Evangeliario greco del secolo XI, già del Monastero di S. Giovanni a Carbonara, passati poi in Austria al principio del Settecento, e restituitici, dopo la prima guerra mondiale, insieme con altri preziosi codici, tutti ora conservati nella Nazionale di Napoli: da ammirare le due miniature a tutta pagina, su sfondo aureo, raffiguranti gli evangelisti Matteo e Giovanni.

Ora la nostra attenzione è prepotentemente attratta dai rotoli degli *Exultet,* caratteristici ed insigni documenti liturgici dell'Italia Meridionale, interessanti per la storia della liturgia stessa, non che dei costumi e della musica. Ne troviamo esposti tre e precisamente quelli della Collegiata di Mirabella Eclano, della Cattedrale di Capua e della Chiesa Primaziale di Salerno: il primo, più antico, sembra illustrato da un artista formato a una scuola bizantina; il secondo porta spiccatamente il carattere beneventano-cassinese; l'ultimo, in scrittura gotica, è da assegnarsi ad epoca più tarda ed a scuola diversa.

Numero speciale dedicato alla Biennale di V...ia

ANNO V - N. 53 ...950

L'ARALDO DELL'ARTE

GIORNALE DI PITTURA, SCULTURA, ARCHITETTURA ED ARTI AFFINI

diretto da Dino Bonardi

RECAPITO DI REDAZIONE:
Milano — Via S. Tecla N. 4
Telefono del Direttore: 200-446

A... UNA COPIA
Un semestre L. ...50 LIRE
Abbonam. sostenitore L. 2000 ...più 50
(Spediz. in abbon. postale - Gruppo II)

...ALLE ARTI
...ATTILIO
Fr. Giornale IL GAZZETTINO
VENEZIA

La XXV Biennale di Venezia

Questa pressochè sterminata XXV Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, che si è aperta nell'afa senza confronti di una dardeggiante anticipata estate, presenta un complesso di aspetti positivi e negativi. Sincerità vuole si avverta subito che, secondo l'opinione nostra, di molti altri intenditori e del pubblico quasi unanime, i dati discutibili, che facilmente possono essere portati sul piano della denegazione critica, soverchiano le note costruttive e edificanti. Non ricercheremo, almeno in questa sede puramente critica, colpe e errori. Stabilendo obiettivamente le sordità che il quadro organizzato presenta, non intenderemo nè apertamente nè copertamente farne addebito ai dirigenti della Biennale. Anzi, ad essi, è riuscita, questa volta, se non altro, la prova di una tesi, forse capziosa, ma formalmente sostenibile: e cioè che se l'arte va male, questa è la regola di tutto il mondo.

SBANDAMENTO UNIVERSALE

Se la manifestazione specchia una debordante quantità di espressioni ispirate al più esasperato polemismo che si gloria di devastare tutte le tradizioni classiche e romantiche dei millenni d'una civiltà umana testimoniata sul piano della bellezza, la colpa non è tanto della Biennale che ha fatto solo da specchio, ma di quella realtà plastica che, veramente esistendo come tale, in codesto specchio si è riverberata.

Sta di fatto che non soltanto buona parte del vastissimo padiglione italiano e, come nella precedente Biennale, invaso dalle opere degli artisti che inseguono in modo sempre più esacerbato quelle formule di astrattismo, lontano da ogni forma comune e accettata, che in linea di massima e per ragione di comodo riferimento vengono dette «picassiane», ma in quasi tutti i padiglioni stranieri le opere di questo tipo signoreggiano straripando. Convien dunque dire che una delle giustificazioni dei dirigenti della Biennale trova qui la sua prova: tutto il mondo dell'arte va così: e se l'arte va alla deriva conviene almeno riconoscere che nei maggiori e minori Paesi queste formule distruttive della tradizione trovano un momento di eccezionale fortuna nel pauroso marasma che travolge il mondo delle artistiche forme.

Questo per l'obbiettività, a cui non vogliamo venir meno. Ma, aggiungeremo subito, che dal nostro punto di vista non ci sentiremo affatto turbati. Il fatto che un errore venga così largamente condiviso non prova minimamente che esso sia verità. Prova soltanto la violenza dei fermenti che lo sostengono e la fragilità, debolezza e incertezza di quanti non vi si oppongono. Noi abbiamo liberamente scelto di opporci, ben convinti che non ci verranno allori nè ori, ma altresì sicuri che in giorni più o meno lontani si faranno distinzioni importanti tra coloro che hanno prescelto l'uno o l'altro piano.

In un articolo panoramico e sintetico come questo, non possiamo dunque che notare sul principio la presenza di siffatta distinzione fondamentale. Si tratta di una divisione ormai diventata insanabile. E l'arte e l'opinione critica sono divise su piani incomponibili. L'uno ritiene che tutta l'arte dei millenni sia svuotata e finita. L'altro, col quale noi stiamo, pensa che questo sia soltanto un capriccioso arbitrio di teorie intellettualistiche, svuotate di ogni verace contenuto estetico e ético, le quali, male interpretando la facoltà dello spirito umano di essere libero nelle sue esperienze, fanno lecito un processo di distruzione tale, che ha la sua sola rispondenza storica nella barbara sterminazione bizantina. Onde appare chiaro che queste forme, pretese «nuove» ma soltanto barbare, distruggono la immagine umana e naturale, con lo stesso furore col quale gli antichi inconoclastici pretesero di sterminare le testimonianze dello spirito classico e romantico disceso dalle millenarie sorgenti. Dal canto nostro, ripetiamo, non accetteremo questa formula sotto pretesto di mentita libertà, troppo consapevoli che il suo arrivo è soltanto quello di un nullismo totale, d'una distruzione di tesori spirituali a cui nulla di concreto può o potrebbe rispondere.

Purtroppo leggendo sul catalogo della Biennale tante prefazioni premesse alle singole mostre nei padiglioni si ta la constatazione che altri critici sono di avviso contrario. Ciò ci fa domandare a che saran servite la stessa cultura, la stessa coscienza di un civile esistere.

FAVRETTO, MEDARDO ROSSO E LORENZO VIANI

Ma non insisteremo su tali premesse che crediamo per onesta, di avere enunciato precise. Procediamo invece a un rapidissimo esame. Di minore portata sono le battute positive e le noteremo succintamente per prime, riconoscendole anzitutto nella mostra retrospettiva di Giacomo Favretto, rappresentato in una ventina di opere, tra le quali tuttavia mancano molte delle maggiori. Par di notare una preoccupazione di presentare il pittore nei suoi aspetti più sminuzzati, meno coloriti e espansivi, come a sottolinearne una certa gracilità di costrutto, una certa opacità e limitatezza di linguaggio plastico. Tuttavia le opere presenti, sono bastevoli a riproporre la essenziale, intimamente pittorica personalità del maestro veneto, così magistrale nel segnare la natura umana, incomparabile colorito nell'aneddoto che incide e stigma la vita veneziana del suo tempo in grazie ineffabili, immerse in sodo costrutto plastico e pittorico e per giunta ritrattista sommo.

Manifestazione positiva è anche la mostra di Medardo Rosso. Non era il caso, naturalmente, nè di «scoprire» nè di «valorizzare» il grande scultore. La sua mostra è stata fatta funzionare come una specie di piacevole intermezzo, forse si è pensato di dare un contentino al pubblico. Comunque la sfilata dei «pezzi» insigni di questo maestro impressionista della sfumatura non c'era nuova. Tuttavia le roride, quasi fumiganti immagini, affidate specialmente alle cere, in un processo sfumante, quasi dissolve la materia e lascia svaporare la scultura in un suo arcano ambiente di lirismo musicale ancorchè fuori dal tempo, costituiscono una pagina insegnante. Pagina un po' smarrita — se si vuole — nel frastuono e nella durezza di tante altre prossime esperienze che assediano la sua sala, tuttavia pregna di raffinate lezioni, di grazie non tramontabili.

In senso diverso ci sembra ammirevole la raccolta di opere di Lorenzo Viani, collocate in una saletta di passaggio. E' la testimonianza di un grande artista, di un autentico «moderno», nell'accezione sana del termine.

Quel tanto di autonomia, davvero disincantata d'ogni formula accademica, che si poteva chiedere a una legittima modernità, il viareggino già la aveva raggiunta. L'esasperato scattare del segno e la così dolcemenet franta linea della sua trasfigurazione, avevano portato l'espressione all'estremo limite entro il quale l'umano nella sua doglianza fiammeggia nel più libero grido di un suo spregiudicato manifestarsi. Artista moderno e grandissimo ripetiamo e evidentissimamente neoromantico. Del resto, nella vita e nell'arte, chi ci fu mai più romantico del nostro indimenticabile Lorenzo, Capitano di Vàgeri, ma indissolubile amico dei più umili? Lo guarderanno? Lo capiranno? Ne dubitiamo, in tanta sbandata vertigine che travolge anche il pubblico. Ma le sue figurazioni, quei pitocchi fraternamente sentiti, quei barconi e quelle vele rivissuti nel vivo d'un macerante tormento, quelle squallide o tetre o potenti, figure di filosofi e di marinai, restano una delle poche oasi di questa manifestazione fra tante tappe desertiche.

DA CARRA' A ENSOR

Pagine positive ne troveremo tuttavia tra i più autenticamente attuali maestri. Resiste per esempio con la sua sala Carlo Carrà e specie con quell'alto dipinto che è «La foce del Cinquale», magistralmente elaborato nello splendore di malie tonali e spirituali che a suo tempo indicammo: si fa notare Carena con figure ben scritte, romanticamente animate da uno spirituale fuoco interiore; si impone Arturo Tosi con almeno due paesaggi di splendida potenza, ma ormai del tutto riallacciati alla pittura lombarda dell'Ottocento; si rinobilita Bernasconi con le malie di tipo divisionistico di qualche suo bel paesaggio: si documenta Luigi Bartolini per la tecnica squisitamente fattiva delle sue incisioni; si fa notare Aldo Salvadori per i suoi fini e aristocratici disegni, e ancora bene si presentano Cerrina e Vittorini per i loro vigorosi autoritratti, Natalia Mola per una gustosa, raffinata e incisa testina, Kurack per un suo pensoso e profondo paesaggio, Lanaro per due visioni paesistiche di larga e vigorosa travatura. Seibezzi per le sue animose, scattanti visioni, Vellani Marchi per un profondo paesaggio buranello, Neno Mori per una succosa e sostanziosa natura morta, Carlo Conte, scultore, per qualche suo vigoroso essenziato bronzo, Carpanini per una solida figura, Pio Semeghini per la sala che raccoglie le sue natazioni roridamente gentili. Abbiamo notato con buona volontà alcuni tra i moltissimi elementi che costellano la fuga delle sale. Ma dopo ciò, tra gli elementi positivi non vi è troppo da segnare se vogliamo prescindere dalla saletta che raccoglie i disegni di Georges Seurat, uno dei più rappresentativi disegnatori «moderni», in senso non novecentesco. e da cui procedono gran parte e del divisionismo e della fatica impressionista. Qualcuno di questi disegni come «Al concorso europeo» e «Bambina col cappotto» reca il segno di un'arte incisa su piani tutti suoi certamente duraturi.

TRIONFO DI CONSTABLE

La battute edificanti riguardano finalmente il complesso di alcuni padiglioni stranieri come quelli del Belgio in cui si ammira la splendida mostra riassuntiva di James Ensor, questo grande maestro del segno e del colore ripresentato nel funlgente assieme della sua fantasmagorica teoria di maschere e di scheletri e dell'Olanda, nel quale padiglione si osserva come il dato moderno non si stacchi dalla tradizione ma anzi la perpetui. Questo si nota soprattutto nelle tele di Killinck che in opere come «Ragazza in costume», sembrano rinverdire gli antichi schemi Wandichiani in forme attuali. Lo stesso discorso è a fare, per artisti come Sluytters come Hynckes e altri del genere i quali, — lo avverte la prefazione al catalogo — si ricollegano alle scuole moderne dei «Realisti romantici» e «Nuovi realisti magici». Cose serie, tra le poche non assoggettate a una evidente regola di snobismo che mette tutto a soqquadro.

Diremo finalmente che una delle battute più gagliardamente documentatrici la Biennale la raggiunge con la grande mostra rappresentativa di John Constable. Del sommo paesaggista inglese dell'Ottocento, che fu ritenuto l'avversario del Turner s'allineano qui talune delle opere grandiose, profonde, filtrate attraverso quel maestoso e severo sentimento della natura che dà ai suoi quadri, così romantici, la formidabile struttura di un classicismo indistruttibile. Mostra vivissima di insegnamenti e sotto ogni aspetto completamente ammirevole. E con ciò avremo enunciato pressapoco e salvo involontarie omissioni — tutto ciò che di costruttivo contiene questa agitata Biennale.

IL CASO KANDINSKJ: UNA PAGINA DI STORIA DELL'ARTE

Una notazione a parte merita la mostra di Kandinsky. Immaginavamo che il pittore sarebbe stato sostanzialmente equivocato. Presentare Kandinsky sulla linea degli astrattisti picassiani significa porsi fuori dalla realtà della sua arte. Noi che fummo i primi e, per anni, i soli in Italia a interpretare la sua pittura, da ogni altro negletta e incompresa, possiamo dirlo. Chi ne sia curioso può vedere come la rivista «*Il Milione*» di Milano dell'8 novembre 1934, parlasse delle «eccezioni che (anche a proposito della mostra di Kardinsky) furono sole a dimostrare che esiste una critica d'arte» e subito sotto precisasse «l'eccezione che documentiamo è quella di Dino Bonardi».

A proposito della quale eccezione e del quale critico, la stessa rivista notava, anche più singolarmente: «E come è avvenuto per manifestazioni come le nostre della passata stagione, di Papazoff, Kandinsky e Segall, dobbiamo qui citare per intero quelle eccezioni che furon sole a dimostrare che esiste ancora... una critica d'arte: senza le quali, vogliamo dire, si potrebbe credere che gli artisti che venissero a esporre..., anche se preceduti da una fama mondiale come quella di Kandinsky, si troverebbero in un paese rudimentale». Linguaggio assai chiaro e significativo ebbe anche notevoli echi di stampa estera. Noi non conserviamo documenti. Ma, per caso, un cartiglio dell'*Eco della Stampa* ha salvato alla nostra precisione almeno un ritaglio: quello di una corrispondenza del giornale *L'Unione* di Tunisi del 28 maggio 1934, nel quale anche più inequivocabilmente si legge: «E' stato notato negli ambienti artistici come la mostra [di Kandinsky] e i suoi presupposti estetici che venivano ampiamente documentati sul Bollettino della Galleria che la presentava, abbiano imbarazzato la critica d'arte..., tra la quale ha però fatto eccezione, assai favorevolmente accolto, il critico d'arte de «*Il Secolo-La Sera*» Dino Bonardi che ha stigmatizzato da un punto di vista nuovo e personale l'arte di Kandinsky».

Il punto di vista «nuovo e personale» di quel critico non era altro che il punto di vista neoromantico. Tanto che, dodici anni dopo, nel 1946, lo stesso Dino Bonardi dava a Kandinsky un posto d'onore nel «*Manifesto del nuovo romanticismo*» con parole che ne provavano ancora, come dodici anni prima, la posizione, in fondo romantica, di una astrazione spirituale e universale, che era del tutto antiastrarttista e antipicassiana. Le parole del «Manifesto» eccole, per chi non le conoscesse, per chi le avesse dimenticate e per chi le avesse travisate o confuse:

KANDINSKY, IL MODERNO «ANTIPICASSO»

«Kandinsky che nella febbrile grandezza del proprio animo, invaso di moralità etica e sociale, realizzò il paradigma dell'ordine da lui inteso in senso moderno opponendo la rigorosa geometria delle sue tavole astratte allo sfrenato disordine di quelle deformazioni che non erano neppur più tali ma che consistevano ormai nella totale distruzione di ogni forma e di ogni linguaggio e che quindi non rendevano più intelligibile qualunque parola artistica fosse pur detta nell'impeto della più sconfinata libertà, sempre difendibile e postulabile, questa, in linea estetica, morale e politica. Ma nell'astrattismo di Kandinsy, che egli chiamò appunto, nella sua opera fondamentale, «art spirituel», risuonava il richiamo a un ordine morale di giustizia, di equilibrio, come premessa al ritorno dell'umanità su piani detersi dalle ineguaglianze civili, piani al tempo stesso, in certo modo, estetici, religiosi, democratici».

Questo scrivevamo. Questo possiamo ripetere oggi. E tale precisione la facciamo per debito di cronaca, e anche per far capire, oltre alla autorità che possiamo avere in argomento, quale ridicola impressione possano farci quei critici che si affannano a darci lezioni sugli argomenti dell'arte moderna che, tutti, da Modigliani a Klee, furono invece da noi presentati tra i primissimi e molte volte per primi, come appunto nel caso di Kandinsky. Ma il gran guaio è che non abbiamo trovato a Venezia il vero Kandinsky.

Il quale non fu mai *astrattista* nel senso picassiano o come oggi si intende. Egli invece fu l'elaboratore moderno dell'*astratto*, ma in senso platonico. Fu il rigeneratore delle eterne misure. Ai pittori sbandati dalla deformazione e dall'arbitrio indicò i sistemi dell'universo, di nuovo poggiati sulle somme espressioni geometriche. Fu un grande classico che a modo suo echeggiò modernamente Pitagora ed Euclide, e lo spiegammo nel nostro articolo «Coscienza moderna dell'ordine classico». Fu un vero dispregiatore di quei valori formalistici e decorativi che sono invece la base dell'astrattismo picassiano.

Il Milione pubblicò i suoi accapi estetici, che noi riportammo, nel 1934. Eccone uno, fondamentale: «*La forma ha il solo scopo di dare espressione al contenuto. Ed è per questo che la forma è una cosa secondaria nell'arte. La grande e dannosissima falla del nostro tempo è di dare troppa importanza alle questioni della forma presa da sola. Ma per fortuna l'equilibrio perduto comincia a tornare*». Come si vede, par di leggere i nostri «*Lineamenti di estetica neoromantica*» con la loro teoria della «*Forma servente*».

D'altronde scrisse molto acutamente di Kandinsky, Guido Piovene in una corrispondenza da Parigi al «*Corriere della Sera*»: «Questo pittore di punta, in fondo, è un antico, un conservatore». A Venezia pensiamo che ciò che abbiamo precisato non si veda. La sua posizione è troppo particolare, come convertitore dell'arte moderna verso una nuova coscienza dei valori eterni della tradizione perchè noi non ponessimo qui questa prima precisione. Puntando alla stessa conclusione di Piovene, lo diremo tuttavia più esattamente, dal nostro punto di vista, un tradizionalista, un romantico moderno, che naturalmente si ferma alle soglie di un nuovo mondo romantico, avendone soltanto avvertito la posizione celeste, il piano atmosferico. Quindi la sua importanza è già «storica», superata, isolata a un momento, a una fase dei grandi chiarimenti che ricondurranno l'arte a se stessa. Noi siamo andati più avanti. Ma egli aveva avvertito la vanità e l'errore di ciò che si pone contro le eterne misure. Egli era già stato essenzialmente «*l'antipicasso*» appunto un classico, un antico, come disse Piovene, un grande romantico preneoromantico come dimostrammo noi. Cose tremendamente chiare. Ma credete che tanti le capiranno? Capirà il tempo, capirà il futuro. Intanto per riparare gli strani silenzi non potevamo omettere questa precisa rivendicazione nostra, nè tralasciare di porre in luce la suddescritta, importante pagina della storia dell'arte moderna in Italia.

DELUSIONE DEL «DOGANIERE»

Tanto per dare inizio all'esame delle «dolenti note» diremo che tra le cose che si possono noverare sostanzialmente deludenti è la mostra di Rousseau, il famoso «Doganiere». Il sentimento di delusione nell'osservare la sua pittura scaturisce da elementi diversi, che sono in relazione col crollo potenziale di quelle correnti, come appunto i «Fauves» e di quegli scrittori, come Apollinare, che lo avevano posto in valore. Vista oggi la sua pittura si riduce alla postulazione, ben modesta, di uno spirito che certo manca di eloquenza, di volo lirico, di scatto e slancio liberatore, tutti gli attributi, che fanno la vera pittura e coi quali non aveva molta confidenza. Le tele del «Doganiere», che, anche se date per capolavori, anche se assicurate pr molti milioni, in un altro periodo storico non sarebbero neppure state osservate, rientrano invece nel bagaglio eccezionalista polemico di un tempo che ebbe bisogno di sconvolgere tutto e che perciò accolse anche questi dettati di una modestia espressiva che e sostanzialmente povertà, di una ingenuità in forma infantilistica. Si capisce: Raffaello è «illustrativo», Michelangelo e «letterario», Leonardo è «scientifico». E non vanno bene. Invece il Doganiere è grande pittore. Non lo sapevate? Tanto può, quando ci si mette la sottigliezza polemica.

Ma, è opportuna anche una revisione equitaria del Doganiere, di cui salveremo tuttavia un bel colore unitario, una pennellata diligente, adusata a copiare i classici, e una buona volontà tenace, tenace: ma che di più? Di mito neanche l'imbra fugace. Tutta la sua importanza, a volergliene dare una, può, al più essere storica. Nel suo periodo, accentuando la tendenza al mutismo plastico di Cézanne e partendo, più o meno inconsapevolmente da lui, Rousseau elaborò certi *modi statistici* da cui partì a sua volta Picasso, Ecco tutto. Ecco tutta l'«avventura» del Doganiere intorno a cui tanto strepito si è fatto. Bene disse di lui Leonardo Borgese sul «*Corriere della Sera*»; «egli è il maestro di coloro che non sanno». E questo fia suggel.

I TRAPASSATI: CUBISTI E FAUVES

Sul bilancio negativo saremo più brevi per ragioni di spazio e anche perchè gli argomenti non hanno nulla di divertente, a cominciare da quelle mostre che vorrebbero essere di documentazione storica e che sono invece veri e propri atti di archiviazione definitiva come è del cubismo e dei così detti «Fauves». Esperienze essiccate, del tutto concluse e altresì ampiamente ammuffite, come si vede nel riconsiderare i quadri di quel tetro cubismo, coi suoi saggi di materia terrosa, coi ridicoli ritagli di giornale appiccicati, con le nappine da poltrona, e i pezzi di specchi rotti infissi nella terrosa e sorda materia pittorica. Malinconia di esperienze perdute tragicamente inutili e dannose. Meglio — di gran lunga — è il futurismo per la presenza di quell'autentico genio che fu Umberto Boccioni. Egli morì — è vero — avendo del tutto superato quelle sue esperienze nelle quali tuttavia il suo estro fremente rimane. E lo si nota ancora non soltanto negli «*Stati d'animo*» che oggi svelano un loro scoperto romanticismo, e perciò son belli, ma in quella fremente e giostrante «*La città cresce*», in cui il genio scappa fuori con forza incontenibile. Forti battute conserva anche il prestigioso ritratto di Marinetti dipinto da Carrà, mentre una gentile fantasia si eleva dalle composizioni musicalistiche di Rùssolo. Ma, tutto sommato, in linea storica, anche l'insieme di questa esperienza è da archiviare. Infatti Boccioni, Carrà e Rùssolo già lo fecero da molto tempo. Storicamente tuttavia si dovrà dire che di tutte le esperienze polemiche il futurismo fu nettamente la più spirituale, la più nuova, la più fusa anche per l'impronta geniale del suo fondatore che in fondo fu pure un romantico, ciò che egli stesso ammetteva.

Qualche cosa di sentito spremono ancora i «Fauves», non foss'altro per quel tanto di divertente e di tonalmente festoso che si sprigiona dalla loro pittura. Si capisce che essi erano almeno, a lor modo, sinceri e si vede quanto altri, anche tra noi, hanno copiato pedestramente da loro. Ma dire che da questi saggi di Braque, di Matisse, di Dufy esca oggi qualche cosa di veramente edificante e insegnativo davvero non si può. Si ha l'im-

«L'Araldo» è qui

Dopo un periodo di raccoglimento l'Araldo *fa gemere i torchi. Spiacenti del fatto saranno certo i nemici dell'umanità dell'arte, che temono la nostra liberissima voce, sopra ogni temenza. Ma* l'Araldo *è qui. Al suo posto di battaglia, di luce, di coerenza, di fede. Nella sbadata tiepidezza degli amici (ce ne sono molti, tra questi, che da anni non si danno neppur pena di rinnovare l'abbonamento e certo pensano che un giornale sia un puro spirito e viva per grazia di Dio), i nostri personali sacrifici possono ancora dar vita a questa creatura giornalistica, cui sono legate la più grande battaglia polemica dei tempi moderni e il rinnovamento dell'estetica.* L'Araldo *è qui. E vedrà la luce in occasione di importanti avvenimenti e per la pubblicazione di altri fondamentali documenti critici che perfezioneranno la battaglia iniziata col «*Manifesto*» e coi «*Lineamenti di estetica neoromantica*».*

*La fase delle notizie e notiziette è trascorsa. Ogni numero dell'*Araldo, *pel solo fatto di uscire, presumerà di assolvere un compito. Dopo ciò, chi potendo, vorrà rammentarsi delle esigenze amministrative del giornale, darà certo bella prova di maturità. Ma anche in caso di acerbità constatata noi continueremo. E in fondo questo è il fatto importante. Ci siamo spiegati.* L'Araldo *è qui.*

pressione invece di qualche di vita perenne. In sostanza, cosa di ben esaurito, e conclu- un tale contrasto che avrebbe so, e soprattutto di enorme- potuto riuscire mirabilmente mente lontano nel tempo. Per istruttivo, questo paragone questo sembra ancora più as- drammatico, agonistico persi- surda l'avventura di tutti no, è mancato. Qui, a nostro quelli che ancor oggi si sfre- modo di vedere, la inefficacia nano in una loro quasi deli- sostanziale della assise artisti- rante ricerca di forme estre- ca veneziana, viziata dal suo miste che non hanno più con- concetto d'origine di tener per fine. assoluto un momento polemico che presto o tardi conoscerà il suo declino e, a meno d'una barbarica totale frattura della stessa coscienza dell'arte, non potrà impedire — quando che sia — un nuovo avvento del- l'arte umana, giusta la postula- zione del romanticismo eterno.

TRIONFO ESTREMISTA

Ne troviamo dovunque, in tutti i padiglioni di tutte le nazioni. Gli italiani danno un forte contributo, ma anche nei padiglioni americano, france- se, polacco, germanico e un poco in tutti gli altri troviamo le manifestazioni di queste forme di un'astrattismo non solo decorativo e formalista ma sempre più deformato, con tendenza a riuscire sempre più inesemplato e senza precedenti, come nel caso della scul- trice inglese Barbara Heiwport la cui arte il catalogo stesso definisce «terrificante e pro- fonda», manifestata in forme che sarebbero la espressione di un dato universale che ri- pudia ogni contatto con le par- venze naturali e umane di qualsiasi specie e natura.

Noi non possiamo consentire alle notazioni di tanti critici e alle esperienze di tanti arti- sti. Ci sembra, in sostanza, che questa Biennale appunto per avere in tal modo docu- mentato la tendenza manife- stata in tutte le Nazioni verso la determinazione di uno sti- lismo che è fuori dell'arte, così come sempre fu intesa dal ge- nio dei popoli, e che pretende addirittura di instaurare un nuovo concetto dell'arte stessa, diverso e avverso a quello che è stato universalmente accet- tato dalla civiltà umana, pon- ga problemi gravi che non è qui il caso di enunciare e di- scutere, ma che noi stessi in altra sede svisceremmo a fon- do con spregiudicata sincerità. I nostri lettori ben li cono- scono. Diremo tuttavia che da questo punto di vista la Bien- nale del 1950 esaspera e rende ancor più acuto quel clima di drammatica differenziazione dei valori che già si era visto enunziato nella precedente manifestazione veneziana. L'at- tuale assise dell'arte interna- zionale sarà utile soltanto nel senso e nella misura in cui una superstite civiltà artistica, che è la civiltà classica e roman- tica di tutti i tempi, saprà ela- borare i metodi e i concetti atti a contenere e riparare un ritmo di devastazione che evi- dentemente tende al superamento di tutti i valori concre- tati dalla multimillenaria tra- dizione umanistica.

FUNZIONE ARTISTICA DELL'ITALIA

La conclusione critica balza ormai dal complesso delle considerazioni. Ammesso che l'atmosfera dello sfrenato po- lemismo invada tutto il mon- do, ammesso che ciò che si ve- de sia il quadro genuino delle attuali correnti estetiche, am- messa e constatata la gravità, e in certo senso terribilità del marasma con cui certa cosi- detta «cultura» si balocca, ammesso dunque che tale sia il risultato d'una obiettiva re- lazione di ciò che accade in ogni paese, resta tra noi e la Biennale il dissenso sulla fun- zione artistica dell'Italia.

Se è chiaro che il disfrenarsi delle citate correnti si palesa avverso a ciò che il genio ita- liano ha prodotto nella storia delle arti, altrettanto chiaro il compito di documentare una differenziazione. Tutto qui il nocciolo del dissenso.

In sostanza, il padiglione italiano era — a nostro avvi- so — da pensare criticamente in modo del tutto diverso in funzione dialettica avversa e opposta nei confronti di quanto altrove si fa. Ospi- tando pur qui le correnti di estrema (per una ragione liberale di tolleranza e legit- timità del dissenso che nella nostra fatica critica abbiamo sempre e in ogni momento servita), giovava mostrare un potente complesso d'arte schiettamente italiana. Era fa- cile — a esempio — ordinare almeno quest'anno quella mo- stra degli impressionisti e pre- impressionisti italiani che chiedemmo e proponemmo fino da due anni or sono. Si sarebbe visto che i macchiaioli e i pre-macchiaioli, come An- tonio Puccinelli, avevano net- tamente impostato il problema dell'impressionismo assai tem- po prima dei grandi francesi. Persino il Van Loo nella sua famosa *Storia dell'Arte* scrisse perentoriamente questo con- cetto. Ed era anche facile, po- niamo, presentare una mostra di tutto il divisionismo italia- no da Nomellini, a Segantini, a Previati, a Pelizza: cose grandi. Questo ci voleva. Que- sto sarebbe stato un trionfo che, nel paragone, avrebbe ri- stabilito l'equilibrio.

DISSENSO CRITICO

Si è invece voluto insistere nel concetto critico già rilevato. Non si trattava affatto, come qualcuno asserisce, di inserire l'arte italiana nell'attuale co- stume stilistico internazionale. L'arte italiana non ha affatto bisogno di tali aggiornamenti dai quali non può guadagnare. Le sue misure sono e resteran- no quelle eccelse, eterne, in- tramontabili, della grande tra- dizione classico-romantica che valica le epoche e resta viva esclusivamente estetica e non si volgono quindi, nè tanto, nè poco, alle persone degli ordi- natori della manifestazione tra i quali sono un sommo Maestro della critica d'arte come Ro- berto Longhi, a cui non pos- siamo che ripetere la gran- dissima ammirazione che gli è dovuta e vecchi amici perso- nali, come Rodolfo Pallucchi- ni, di cui anche recentemente additammo la grande bravura e validità come organizzatore di mostre dell'arte antica e come Carlo Carrà in questo stesso saggio ammesso al piano storico che gli compete.

Chiaro che nessun motivo di ostilità verso le persone, e che non sia ricondotto ai pro- blemi di critica e di estetica tante volte enunciati, ha mos- so a un tono indicante la no- stra indagine. Fedeli al nostro compito amaro di notazione dissidente, noi che pure ac- compagnammo con fiducia augurale e con fraternità si può dire tutta una generazio- ne di artisti, ieri giovani oggi quasi tutti affermati, noi che indicammo tante volte per pri- mi in Italia i valori, pur di- scutibili, della polemica, della avanscoperta e della prova, siamo oggi troppo rigorosa- mente convinti che la vicenda dell'arte è giunta a un passo gravissimo. Sul crinale del qua- le urge scegliere, se continua- re una polemica che ha dato ciò che poteva e ormai volge solo al danno, come dimostra l'universale marasma dell'ar- te, o se risalire coraggiosa- mente alle eterne sorgenti del- l'arte, all'ideale classico-ro- mantico poggiato sull'umano. Conosciamo, come pochi, la disperata ebrezza dell'additare le vie nuove, libere, le vie del- la verità. Per questo ci pare di non esserci posti mai tanto quanto oggi sulla strada delle necessarie anticipazioni. Il fu- turo dirà.

DINO BONARDI

I cinquant'anni dell'«Eco della Stampa»

L'Eco della stampa festeggia, col 1950, il cinquantennio della sua fondazione. Desideriamo pur noi rendere omaggio a questa ge- niale istituzione che sotto la co- gnita guida di Umberto Fru- giuele ha raggiunto un limite or- ganizzativo di primissimo ordine, tale da schierarsi tra i maggiori istituti del genere che operino nel mondo Chiunque svolge una attività nella vita pubblica cono- sce per prova gli eccezionali vantaggi offerti da questa inizia- tiva che segnala con diligenza e tempestività esemplari ogni e qualunque reazione della stampa nei confronti di qualsiasi manife- stazione, scritta o parlata, o an- che di semplice presenza e rap- presentanza. L'Eco della stampa, insostituibile strumento di civil- tà, viene oggi meritamente ono- rato. Pur noi intendiamo far giungere al collega e amico Fru- giuele anche il nostro rallegra- mento con l'auspicio di ancor più intensa e gloriosa vita.

La battaglia neoromantica per la salvezza dell'arte

Dall'«Araldo» al «Manifesto» - Adesioni plebiscitarie - Grandioso sviluppo dell'idea neoromantica - Il Convegno di Milano - Decisiva vittoria - Revisione estetica

Il giornale milanese «La Tribuna di Milano» ha pubblicato un articolo del nostro Direttore che riproduciamo in quanto si tratta di una sintesi di tanti fatti e avvenimenti che interessano da vicino il nostro giornale e i mo- vimenti da esso originati e condotti. In modo par- ticolare gli amici rivi- vranno in questa prosa gli aspetti eminenti di una ormai storica batta- glia artistica.

Quel movimento, quella a- gitazione di pensiero e cul- tura che fermentò in Italia tra l'immediata fine della guerra e ieri e prese il nome di «movimento neoromantico» merita di essere fissato già, nei termini di un primo bilancio storico. Bilancio, di- remo subito, del tutto attivo e vittorioso, se si possiede attitudine a osservare le cose in profondità, secondo una prospettiva storica.

Non conta il fatto che oggi gli orientamenti del neoro- manticismo e gli uomini che li sostennero non siano essi a ordinare, poniamo, le gran- di mostre d'arte, a dettare le direttive nei congressi del- la cultura ufficiale, a desi- gnare i vincitori dei premi. Non conta, questo, o conta solo per i miopi. Il neoroman- ticismo, genuino e spontaneo movimento di opinione libera e di popolo, non aveva dalla sua nè mezzi, nè cricche. Si comprende quindi che da un punto di vista immediata- mente pratico le cose appa- rentemente non siano troppo mutate da quando il neoro- romanticismo aperse la sua campagna con quella deci- sione e quello smisurato im- peto di verità che tutti ricor- dano, specie coloro che ame- rebbero che tutto questo non fosse ricordato affatto.

* * *

Ma da un punto di vista più essenziale e sintomatico, il neoromanticismo ha già vinto in pieno la sua storica battaglia per la grande chia- rezza che ha determinato e imposto col mezzo della sua azione coraggiosa, non scossa dalle intimidazioni. Ha vinto in quanto ha risolto l'equi- voco costringendo tutti a prendere posizione e in quan- to ha anticipato in blocco un complesso di verità critiche che solo lentamente, e con faitca, l'opinione va scoprendo giorno per giorno. Così che già oggi non avviene ormai presa di posizione nel campo del pensiero e dell'ar- te che questo movimento non possa trionfalmente rivendi- care a sè con documentazio- ni categoriche e decisive. Le ulteriori precisioni saranno materia di storia. La quale noterà anche le vane e sto- lide congiure del silenzio con cui, con mentalità del tutto provinciale, si è tentato da parte di ambienti di certa snobistica cultura in moda, di impedire la conoscenza di quanto veniva fatto. Si ha paura di ciò che si teme. E di rado si vide più cauta e più livida paura.

Tutto questo ci permette di ricordare e ricapitolare. Stru- menti primi della campagna del neoromanticismo sono stati il giornale «L'Araldo dell'Arte» che pubblicò nel luglio del 1946 il «Manifesto del nuovo romanticismo», e il gruppo «Arte e Civiltà» di Milano che con tenace, co- raggiosa opera di cultura pre- parò l'amibente intellettuale, atto a centrare la portata di quel documento.

Il Manifesto scoppiò come una folgore negli ambienti artistici e intellettuali che a quel tempo giacevano immoti prostrati in un incubo di ip- nosi, incatenati da un com- plesso di indirizzi estetici per cui pareva al tutto vietato ripensare l'arte e la cultura in funzione non di snobistici accapi distruttivi e aberranti da ogni spiritualità, ma con riferimento alle eterne posi- zioni dell'arte, soprattutto come sentimento e, in prima istanza e giusta il dettame romantico di ogni tempo, come sentimento umano.

* * *

Quella magica parola «ro- mnticismo» più che capita fu intuita subito anche dai moltissimi che non sapevano ciò che romanticismo esatta- mente sia in linea storica, fi- losofica, universale.

Ebbi infatti la commossa soddisfazione di incontrare in ogni parte d'Italia pubbli- ci vasti e complessi che, per quanto sviati, si sollevavano in entusiasmi prorompenti quando ascoltavano dalle mie labbra qualche proposizione come questa: «O umanità sarà capace di riconquistare il romanticismo sia pure in una forma moderna, o essa cadrà sotto la fredda cenere di una nuova barbarie». L'ambiente era disposto e maturo a una presa di posi- zione come quella che il «Manifesto» neoromantico implicava. E lo si vide su- bito.

La valanga di adesioni che si precipitò — e la parola — sul Manifesto da ogni parte d'Italia fu un segno rivela- tore. Decine di migliaia d'ar- tisti, intellettuali, studiosi, giornalisti, uomini politici che vollero dimostrarsi sen- sibili a quel grido di prote- sta e di speranza che il Ma- nifesto per tutti lanciava. Grandi nomi e interi sindaca- cati aderirono. Dovunque gruppi di artisti e scrittori si riunirono sotto insegne neoromantiche. Era la gran- de battaglia per una ripresa d'arte, di umanità e di senti- mento. Era, al tempo stesso, il grande richiamo della sto- rica e millenaria tradizione classica e romantica che, ac- cettata la sfida dei postulati distruttivi, si affidava al tem- po e al destino in un arcano ma illuminato auspicio di re- surrezione. Si può pacifica- mente dire che nessun movi- mento artistico dei tempi mo- derni ebbe un carattere così plebiscitario, spontaneo e travolgente.

* * *

Fu dato a chi scrive di svolgere una sorta di pro- gramma missionario, diffon- dendo per tutta Italia con una serie di discorsi polemici la sostanza di quei principi che presto ottennero di arrestare nel campo artistico un moto del tutto disgregatore, e di rivendicare un sicuro ritorno dei grandi ideali storici e tra- dizionali di costruzione e spi- ritualità. Così per la storia gio- va almeno ricordare quella serie di riunioni artistiche indette dal neoromanticismo in tutta Italia che ebbero ef- ficacia grande e assoluta an- che nel clima di entusiasmo e di vivace polemica in cui si svolsero. Furono grandiosi convegni popolari in cui si videro folle appassionarsi ai problemi dell'arte sotto un profilo quasi drammatico. Precisiamo il ricordo di qual- cuno dei più importanti di questi convegni. Anzitutto i due di Venezia, l'uno nel sa- lone di Palazzo Ducale per la presentazione del «Manife- sto», alla presenza di tutta la intellettualità artistica ve- neziana, l'altro al teatro Gol- doni per la precisazione delle cause della «Crisi della cul- tura e dell'arte».

Qualcosa di simile si vide al Teatro Vardi di Pisa, città in cui operava un fortissimo gruppo neoromantico. Al mio discorso seguirono lunghe po- lemiche occupanti intere pa- gine dei giornali toscani. Ca- ratteristico fu il discorso che ebbi l'onore di tenere in Fi- renze nel Palazzo di Parte Guelfa in quella sala del Bru- nelleschi ricca di sublimi memorie. Dato l'ambiente di eccezione, fu quello il tipico discorso di difesa della tra- dizione artistica che svolge, innovandoli ma non mai umi- liandoli, i valori eterni del- l'arte. A Genova venne dap- prima letto il Manifesto e, in seguito, si ebbe un convegno, pur quello indimenticabile, organizzato nel Salone della Associazione della Stampa in Piazza de Ferrari. Presente il miglior pubblico della città mazizniana, i problemi susci- tati dal neoromanticismo, da me quel giorno riassunti, ve- nivano appassionatamente di- scussi dai diretori dei massi- mi quotidiani genovesi, Al- fredo Poggi, Umberto Cavas- sa e Granella.

* * *

Non meno significativi riu- scirono i tre convegni di To- rino, città romantica per ec- cellenza; l'uno al teatro Italia, l'altro nel salone della Ca- mera di Commercio, il terzo nella Sala dell'albergo Mi- lano dove lessi per la prima volta i «Lineamenti di estetica neoromantica» che, fissa- vano posizioni esplicite nel campo più delicato. Al gran- de appello non mancò la dot- ta Bologna, che in una fred- dissima sera di dicembre, vide tuttavia accalcarsi una folla di intellettuali per a- scoltare nel salone del Cir- coo Artistico le tesi del Ma- nifesto. E ancora a Como, culla dei grandi Maestri co- macini e dove un forte mo- vimento neoromantico ebbe a svilupparsi, a Iseo dove un convegno fu specialmente dedicato ai giovani, a Trieste il grande convegno al teatro Rossetti, segnato da un tra- volgente entusiasmo. A Roma poi si svolsero due momenti fondamentali della grande campagna: all'Ateneo Latera- nense posi il neoromanticismo sul piano storico, e all'Acca- demia di Belle Arti rivendi- cai al neoromanticismo il di- ritto di una nuova polemica: quella cioè, di dichiarare chiusa la conservatrice e a- troce polemica distruttiva che per oltre un quarantennio aveva irretito il farsi della arte in formule assurde, al fine di poter tornare all'arte dell'umano. Finalmente il grande Convegno Nazionale del Neoromanticismo a Mila- no si risolse in una trionfale apoteosi. In quel vastissimo salone di via Cadamosto, sot- to le insegne del Neoroman- ticismo che giganteggiavano in cubitali caratteri occupando per intero la parete di fondo della sala, il movimento neo- romantico ebbe la sua più magnifica sanzione. Oltre un migliaio di artisti di ogni arte, molti venuti da ogni plaga d'Italia, fino dalla Si- cilia, acclamarono il carattere storico del movimento per la salvezza e redenzione del- l'arte.

Questi aspetti, anche spet- tacolari e esterni, non devo- no far perdere di vista quel che il movimento e il Mani- festo hanno ottenuto in pro- fondità; e cioè la revisione di tutto un piano ideologico. Se la parte più distruttiva di un credo estetico volto alla negazione di tutti i valori tradizionali è rientrato, ciò accadde in funzione della campagna neoromantica.

In Italia, in Europa, in A- merica si sono in seguito im- postate molte tesi, esattamen- te nel senso neoromantico. Da Croce a Benda quegli accapi sono autorevolmente poi sta- ti confermati. Estremisti sto- rici come Jean Cocteau e Raynal hanno recentemente detto il loro basta al distrut- tivismo, usando esattamente i nostri argomenti, le nostre parole. Le stesse vivaci pole- miche insorte in seguito alla Biennale veneziana di due anni or sono hanno incontes- tabilmente preso le mosse dalle posizioni del Manifesto. Se in Francia e in Inghilterra la critica parla apertamente di esigenze «neoromantiche», se in America si dedicano al movimento italiano conferenze e pubblici convegni, se in sostanza tutto un grandioso processo di revi- sione si annuncia e ormai si afferma, il merito preciso di tutto risale, con estrema net- tezza, al movimento neoro- mantico. Il fatto c'è. Manca ancora in molti casi, il rico- noscimento formale. Questo è nell'umana natura. Comunque l'evidenza resta tale, e non manchera di manifestarsi e imporsi a suo tempo. Tanto più che nessuno di quanti hanno partecipato ha dimen- ticato. Nessuno ha potuto nè potra dimenticare una lotta oltre tutto viva di storica e- brezza, segnata da memora- bili entusiasmi. In ogni caso quando l'arte, a quella italia- na in special modo, sarà rien- trata nella strada maestra del suo essere, ciascuno com- partecipe al movimento po- trà sentirsi orgoglioso: quella vittoria sarà stata un poco anche opera sua.

* * *

Le persone andrebbero tut- te ricordate a cominciare da tanti Maestri e amici: da Gio- vanni Cenzato, a Ferdinando Palazzi, al caro, indimentica- bile, Carlo Veneziani, da Ca- simiro Wronovski a Enzo Grazzini; da Alberto Colan- tuoni a Piero Ogliari a Felice Lattuada; da Luigi Gaspa- rotto a Eugenio Morandi a Francesco Guerrini a Lucilla Antonelli, Raul Viviani e Rezio Buscaroli, da France- sco Montanari a Renzo Bian- chi a Spartaco Balestrieri a Cesare Chiesa, da Mariano Fortuny a Benedetti-Miche- langeli e troppi altri; come ri- cordarli tutti? Ma furono e sono in certo modo il fiore del più puro intelletto ita- liano. Tutti hanno dato autori- tà e potenza al movimento di rivendicazione, come i ge- nerosi mecenati Romeo Tau- scheck, Giuseppe Chierichetti e Piero Borla.

Nè, in linea moderna, è a dimenticare l'importanza del- l'adesione di molti futuristi, a cominciare da quell'eletto Maestro che è Paolo Buzzi.

Fu anche una impresa eroi- ca, di sacrificio e lotta, spa- simo e tenacia, condotta sen- za mezzi, con la fiaccola del solo entusiasmo. Così tra i più cari collaboratori che a- girono e vinsero attuando tante manifestazioni in nome di un grande ideale sono da ricordare Marcello Coccon Saba a Venezia, Alberto Am- besi a Torino, Elio Balesteri, Vaccari e Ferrari a Genova, Franco Monaco a Roma, Pao- lo Cassiani a Como, Gino Ro- miti a Livorno, Ferruccio Giovannini e Ferruccio Pagni a Pisa, Vittorio d'Aste a Fi- renze, Gino Spinelli de San- telena e Salvatore Leonardi a Bari, Tita Dondelli a Bre- scia, Rezio Buscaroli a Bo- logna, Luigi Servolini a For- lì, Gianni Redaelli a Padova, Ferdinando Pasini, Baroni e Lucàno a Trieste, Gasparin Mosca a Buenos Aires, Tibal- di a Mantova, Scorticati a Reggio, e finalmente a Mi- lano Giovanni Bonfatti e Mara Scotti, sui quali grava- rono le pesantissime parti or- ganizzative del movimento. A tutti vada il riconoscimento dell'opera, nobilmente spesa per la salvezza dell'arte. Nel riconfonderci idealmente a loro rinnoviamo commossi ri- cordi e d'altra parte non ci doliamo dei duri compiti che il destino ci ha riserbati.

DINO BONARDI

IL NEOROMANTICISMO trionfa in Francia

Parigi, luglio 1950

In questi anni si è affer- mato e sviluppato in Fran- cia un poderoso movimento neoromantico del tutto ana- logo, e avente gli stessi sco- pi, di quello lanciato in Ita- lia da Dino Bonardi col suo noto «Manifesto» del 1946. Iniziatrice del movimento francese del neoromanticis- mo è la insigne scrittrice, signora Raphaelle Martinon, la quale nel 1948 ha pubbli- cato a sua volta il «Mani- festo del Nuovo Romanticis- mo». Questo documento ha alla base il principio della «emozione ispirata» quindi l'identico elemento fonda- mentale della «Estetica» di Bonardi, fondata appunto sulla «emozione creatrice». Altro identico principio è quello del «romanticismo e- terno» vale a dire il prin- cipio unitario di tutta la sto- ria umana che, di epoca in epoca, si svolge con carat- teri diversi ma tutti ricolle- gati alla eterna sorgente del- l'emozione.

Questo movimento, pur proclamandosi moderno, rea- gisce alla formula «l'arte per l'arte» e respinge le im- posizioni dell'estremismo ri- tenuto ormai «attardato e convenzionale»; altro dei principi in comune col neo- romanticismo italiano che ha appunto rivendicato, fino dal primo momento, il diritto a una nuova polemica contro le dottrine estremiste e for- maliste, divenute deposita- rie di un feroce conserva- torismo.

Il nuovo romanticismo francese ha assunto uno svi- luppo imponente. Ne fanno parte grandi personalità di ogni campo, ha un illustre corrispondente negli Stati U- niti nel professore Roger Piccard della Università di Parigi. Questi è autore di una teoria del «Romanti- cismo sociale» che afferma «Bisognerà dare di nuovo agli uomini e ai popoli con- fidenza nella loro missione. Bisognerà fare appello ai sentimenti di fraternità e al- l'entusiasmo dei cuori, alla speranza nel progresso. Il romanticismo rinascerà».

Concetti, come si vede, del tutto identici, fino nella ter- minologia, al capitolo finale del «Manifesto» di Bonardi, «Missione storica del nuovo romanticismo».

Il movimento francese pubblica una importante ri- vista, grosso fascicolo men- sile intitolato significativa- mente «Le Nouveau Romantisme» il quale, oltre a nu- merosi articoli e notizie, in ogni numero dà molte poesie ispirate a un «romanticismo moderno».

Il movimento neoroman- tico francese ha un forte gruppo di pittori e scultori, e un fortissimo gruppo mu- sicale presieduto dal cele- bre pianista Jean Guitton, e svolge un intensissimo movimento di cultura con conferenze e discussioni su argomenti concernenti il ro- manticismo in ogni suo aspetto, non solo a Parigi ma nelle numerose sezioni pro- vinciali a Burges, Tours, Di- gione, Lione, etc.

Imponente è già l'attività editoriale libraria di opere neo romantiche, pubblicate in questi ultimi anni.

Recentemente una, delle maggiori personalità del mo- vimento francese, il noto poeta e critico prof. Abel Dosyé, Direttore letterario della rivista «Nouveau Ro- mantisme» a conoscenza del vasto lavoro neoromantico compiuto in Italia da Dino Bonardi, gli ha inviato un caloroso messaggio di com- piacimento e di solidarietà, nello spirito dell'identità degli obiettivi che animano i due movimenti, il cui avvi- cinamento si prospetta ricco dei più favorevoli sviluppi e risultati.

PAUL GIVET

Il quinto anno di «Arte e civiltà»

Difficile riassumere in breve spazio la imponente attività che, raggiungendo il centotrentesimo convegno, ha caratterizzato il quinto anno di vita di «Arte e Civiltà». Ricorderemo soltanto quelle manifestazioni che hanno dato un tono più intenso. Memo- rabile la conferenza di apertura tenuta da Casimiro Wronovski. Il grande Maestro del giornali- smo italiano parlando su *Il gior- nale dell'anima mia* ha rievoca- to pagine toccanti della sua vita di giornalista e di uomo. Lezione profondamente socratica che ha avvinto e commosso il pubblico di quella inaugurazione. Prima di Wronovski, Dino Bonardi aveva rievocato tutta la eroica fatica di «Arte e Civiltà» negli anni pre- cedenti e aveva ringraziato Al- fredo D'Agostino per aver messo così signorilmente a disposizione il bel salone della sua Casa d'Ar- tisti. Aveva anche delineato le linee di programma che sarebbero state svolte.

Hanno infatti avuto luogo al- cuni grandi cicli di alta cultura. Il primo ha illustrato *«Le arti nella Grecia antica»*. Corso pieno di suggestione, nel quale Raul Viviani ha detto della pittura, Lodovico Magugliani della poesia lirica e omerica e indi del Teatro tragico, Dino Bonardi si è occu- pato della scultura e della archi- tettura. Corso che ha stupenda- mente integrato quello del pas sato anno sul pensiero greco.

Di grande originalità è stato trovato il successivo ciclo su *«I filosofi dell'angoscia nel mondo antico»*. Bonardi ha delineato il significato di questa ricerca intesa a stabilire come le gran- di menti ragionanti del mondo antico intendessero porre una diga alla dilagante angoscia che stava per inghiottire la ci- viltà, con la consolatrice azione del loro pensiero. Così Dome- nico Miani ha trattato di Marco Aurelio Piero Ogliari di Seneca e Dino Bonardi di Severino Boe- zio che nella sua «Consolazione della filosofia» esprimeva l'ulti- mo aneito della civiltà classica e le prime postulazioni cristiane sul terreno della filosofia.

Diverse trattazioni di indole varia hanno intervallato i cicli. Tra queste da notare le raffinate e dotte conferenze di Alfredo D'Agostino che con particolare competenza ha trattato del vec- chio giornalismo napoletano» e ha in seguito, celebrato Salva- tore Di Giacomo leggendo molte liriche del grande poeta partenopeo, e commemorato Raffaele Vi- viani il grande attore da poco scomparso. Così Salvatore di Stefano ha trattato delle teorie eisteiniane, e Salvatore Corrias ha rievocato, con calda eloquenza, la figura del grande poeta sardo Salvatore Statta, mentre in occa- sione del «Mosè» datosi alla Scala, Dino Bonardi ha ricostrui- to la gigantesca figura di Gioac- chino Rossini e Antonino Catal- do, con sottile analisi, ha ricer- cato «l'anima delle parole».

Eccezionale rilievo ha poi avu- to il grande Ciclo di Alta Cul- tura col quale si è trionfalmente chiuso il quinto anno accademi- co della gloriosa iniziativa cultu- rale. Di questo ciclo dedicato ai *«Filosofi dell'amore universale»*, ha tracciato la prolusione Dino Bonardi ricordando come la Sto- ria umana sia solcata da grandi personalità che nel seno delle ci- viltà diverse illuminano questa grande categoria dell'amore uni- versale che è l'istesso ritmo del- la vita vivente. Secondo il pro- gramma tracciato dal suo ideato- re, hanno parlato sui singoli fi- losofi dell'amore universale Lo- dovico Magugliani che ha detto di Budda, Salvatore di Stefano che ha parlato di Confucio, Dino Bonardi di San Francesco d'Assi- si, Casimiro Wronovski di Mazzi- ni, Spartaco Balestrieri di Tol- stoi e finalmente ancora Dino Bonardi che ha chiuso il ciclo parlando di «Gandhi, il mahat- ma» ossia «la grande anima». Impossibile riassumere gli ecce- zionali motivi di interesse che hanno intessuto tutte queste ma- gnifiche conferenze, frutto di studi originali e di alta passione spirituale.

Alla chiusura di questo ciclo Casimiro Wronowski ha voluto autorevolmente esprimere, a no- me di tutti i frequentatori, sem- pre molto numerosi, il più alto compiacimento per la nobile o- pera di cultura e di elevazione umana condotta da Bonardi e dai suoi collaboratori. In autun- no la ripresa.

MARA SCOTTI

Le conferenze di Bonardi al Circolo Filologico

Agli ambienti culturali milanesi non è sfuggita l'importanza delle recenti conferenze di Dino Bonardi al Circolo Filologico. Nella severa sede culturale di via Clerici, Bonardi ha dato prova della sua solida conoscenza dei maggiori problemi dell'arte. Ha trattato, in quattro saggi separati, di Giovanni Bellini, del Ca- ravaggio, di Antonio Canova, e di Giovanni Segantini. Ha saggia- to e dimostrato la sua profonda cognizione dello spirito di tutti i periodi. Le sue trattazioni sono state complessi, grandiosi affre- schi, anche storici, coloriti, pre- cisi, dottissimi, sopratutto origi- nali.

Vedete come ha ricomposto il Giambellino nell'ambiente della quattrocentesca Venezia, padro- neggiando altresì i problemi di Antonello, del Mantegna, del Du- rer; come ha situato con acuta sicurezza il Caravaggio nel tu- multo della sua personalità inno- vatrice. Si è sentita la lezione del Longhi, ma anche un tanto di nuovo, uno svolgimento del tutto personale. Così la rivendi- cazione del Canova è parsa nuo- vissima e l'indagine sul Segan- tini davvero universale. La finez- za e penetrazione del commento estetico sulle proiezioni è appar- so a tutti d'una acutezza pene- trativa che dimostrava il domi- nio dei temi, il possesso della materia a tal punto che nulla re- stava in ombra. Al di là della prestanza dell'eloquenza, di un vigore da tutti ammesso, il pub- blico affollatissimo sempre, e di una composizione eletta, ha rico- nosciuto una competenza di rara solidità, e ha dato manifestazio- ni indubbie del suo entusiastico consenso.

M. S.

DINO BONARDI
Direttore responsabile
Spartaco Trevisan, redatt. capo

Manoscritti e fotografie, anche se non pubblicati, non si resti- tuiscono.

Registrazione Tribunale di Milano, n. 311 - Luglio 1948

Tipografia S.A.M.E. - Milano

Biennale XXV

"Minosse", 9 luglio 1950

. . . Casella Postale 416 . . .

RICEVIAMO E PUBBLICHIAMO

Rilievi alla Biennale

Entriamo subito nell'argomento.

Il vecchio « pensionato » commendatore (non vi sono limiti di età come per il compianto Varagnolo?), continua a fare il buono e il cattivo tempo e si è trovato per lui il comodo appellativo di «consulente» dandogli così la possibilità, come in passato di scegliere le imprese di sua fiducia, affidando loro lavori ed appalti, senza concorsi tra le diverse ditte, come stabilisce invece la legge.

Come mai l'assicurazione delle opere esposte è stata affidata ad un assicuratore quasi sconosciuto che a sua volta a quanto sembra è ricorso alle grandi compagnie di assicurazione, quando era molto logico che a queste ricorresse la Biennale stessa?

Vi è poi la faccenda del Catalogo. Il personale della Biennale ha preparato il Catalogo, lavorando anche di notte, negli ultimi giorni; la tipografia Ferrari lo stampa come ha sempre fatto negli anni passati, ma qui ecco la novità! Anzichè inviare i cataloghi alla Biennale, sembra che la tipografia Ferrari li mandi ad un libraio veneziano (sic!) il quale mette in vendita le copie lui stesso, all'ingresso della Biennale!!!

Si viene a togliere così quell'unico cespite sicuro e ragguardevole (oltre i biglietti di ingresso) che avrebbe l'amministrazione della Biennale.

Se l'amministrazione della Biennale non voleva interessarsi della vendita del catalogo, perchè non ha accettato la proposta del personale della Biennale stessa, il quale si era offerto di mettere in vendita il catalogo e di dividere l'utile tra tutti i dipendenti dell'Istituto?

La faccenda del Catalogo è più grave di quanto sembri; ad esempio, durante la Biennale del 1948 furono vendute circa copie undicimila con un utile a copia di L. 400, quindi un guadagno di milioni!! Le previsioni di vendita per quest'anno sono per 20.000 copie!! Dunque? Forse che il libraio in parola versa alla Biennale una parte degli utili?

E delle fatture di cifre ragguardevoli per rinfreschi che sono organizzati, sembra, con incompetenza notevole e con sprechi esagerati?

E cosa fa il Commissario straordinario, che presiede provvisoriamente la Biennale? Egli è indubbiamente un galantuomo, ma ha gli occhi chiusi e le orecchie turate. Ogni voce che ha tentato in vari modi di illuminarlo e di richiamare la di lui attenzione su quanto succede non è stata ascoltata. Egli ignora pertanto che il personale subalterno sia mal trattato, e minacciò, la scorsa Biennale, gravi provvedimenti perchè tale personale aveva voluto fargli conoscere la disagiata situazione.

Questa, sembra, sia l'attuale situazione esistente alla Biennale.

E se quanto sopra corrisponde a verità come si intende porre rimedio onde annullare le esistenti assurdità?

(segue la firma)

Biennale XXV

"Mondo", 9 luglio 1950

CRONACHE D'ARTE

XXV Biennale *Artisti cittadini in progresso*

Un'altra puntatina di straforo l'abbiamo fatta in questa Biennale.

Ci siamo preoccupati in queste visitine di rintracciare tutti i nostri amici di casa, artisti veneziani e che operano in Venezia, e di rimirare a lungo le loro opere rapportandole con quanto conosciamo della loro attività. Vari mutamenti sono avvenuti tanto che di qualcuno, ve di De Luigi, non siamo riesciti a scoprirne l'identità a prima vista poichè le sue soluzioni sono in un campo alquanto diverso da quelle che conosciamo. Così G. Morandi si è tanto affinato da riconoscerlo solo per quel suo malinconico ed intimo colorire. Così Santomaso che ha tralasciato le scorie di un sensualismo da impaccio e naviga a buon ritmo tra gustose architetture astrattissime imponendosi per l'elevatura qualitativa delle soluzioni cromatiche. Dinon che problematizzando si assottiglia, nella sua particolarità ecc. Breddo oscurato e fatto anonimo da coinquilini sciapi e dolciastri tanto ch'egli deve incassarne le trasluciderie morfologiche.

Invece le fisionomie ben profilate sono quelle di Novati, Seibezzi, Minassian, Vedova, Guidi, Cobianco, Galletti, Gaspari, Zigaina, Neno Mori. Anonimi invece sempre più e Dalla Zorza e Saetti.

Ammirevoli i lavori di V. Carli e di L. De Grandis.

Inoltre notevoli opere, seppur viste alla fine, per la mala collocazione (alla periferia, no?) sono quelle di Guberti e di Cesetti. Tra gli scultori ci è spiaciuto notare il momento di incertezza che arresta Viani, mentre notevole l'opera di Salvatore, tecnicamente abile quella di De Toffoli, buona quella di Pavanati.

Nella legione femminea che attornia il Guidi, come assetate cucciolette, emergono la V. Spadon, la Bergamini (rivelazione della XXV Biennale (e per questo diamo atto all'acume critico dei commissari). Invece ci ha sconfortato quel quadro scenografico della Padoa, della quale conoscevamo intense marine in verde peperone, dai cieli ferrigni e chiusi. Anch'ella in crisi? Almeno ciò fosse chè il frutto futuro sarà più sapido.

Ed ecco il Bacci, nugoletto guidiano che beve gli azotati di Marghera, piuttosto che l'aria cilestrina di S. Giorgio. Così si spiegano quelle ventate di rosso e verde rubate dalla gola del demonio. Il suo quadro è uno dei migliori della biennale. E il Fulgenzi? Troppo piccina quella naturina morta per misurarne s'egli abbia fatto un nuovo passo. Pizzinato alle prese con una mastodontica composizione si arrabbatta alla meglio. Noi gli crederemo allorchè lo vedremo persistere su di un atteggiamento linguistico.

Ma le punte della nostra pittura veneta? Questa volta preparati sono Seibezzi, Gaspari, Vedova e Santomaso.

Da questi quadri se ne deduce un impegno non indifferente. Gaspari è bene vederlo più volte che gli schemi picassiani c'entrano di lato. Suoi sono gli aspretti colori, il carattere totemico della fisiologia, il pensiero cosmico (nota il suo costruire le figure secondo il senso architetturale che si parte dalla bassa orizzontalità).

Vedova funambolico, ma gagliardo, Zigaina veramente proletario nell'anima, riesce a riscattare il sentimento delle lotte sociali in atto. Certo manierismo tuttavia arresta lo slancio.

Novati vero figlio della laguna.

De Luigi, certo il migliore nel campo astrattista, dimostra poco senso religioso cattolico. Di sfuggita abbiamo però ammirato un bel paesaggio di O. Celeghin pieno d'impeto e di aggressione, una serie di somarelli di Music, delicati e fragili. Ci siamo soffermati sul santo di Branzi, R. Butera e ne abbiamo gustato le qualità immediate; (buono sopratutto il ritratto).

E perchè, qualcuno dirà, non si parla di Cadorin? Forse perchè egli in quella deposizione ha commesso un errore di iconografia liturgica? Non tanto per questo, poichè anche se la deposizione di Cadorin manca di un chiodo (due invece che tre) ci sembra un quadro allo stato di abbozzo, troppo chiaroscurato ancora.

Invece, e siamo lieti di chiudere in felicità, ci ha fatto molto bene la parete di F. Carena dove ogni opera è di una intensità amorosa e nuova. Osservate sopratutto le nature morte che sono assai superiori a tante altre Sapienza e poesia vanno a pari passo.

Ma anche su queste opere i commissari hanno preferito non gettar gli sguardi. Forse perchè premiandolo, com'era giusto, temevano di non essere alla page?

B. S.

Biennale XXV

Oggi alla Biennale l'Internazionale del Libro

Dopo l'esposizione itatiana seguiranno quelle dei vari paesi partecipanti alla manifestazione d'arte

Oggi pomeriggio, alle 17, nell'apposito padiglione costruito a fianco di quello italiano sarà inaugurata, nel parco della Biennale, la mostra internazionale del libro.

Si tratta di una iniziativa presa dalla Galleria del Cavallino che nel padiglione del libro, appositamente costruito, ha organizzato una serie di mostre del libro d'arte e di riproduzioni a colori di opere d'arte dei vari paesi partecipanti alla Biennale di Venezia.

Oggi verrà inaugurata la mostra con l'esposizione del libro italiano che rimarrà aperta fino al 21 luglio. In tale mostra saranno esposti i libri d'arte ed edizioni numerate, illustrate dai nostri maggiori artisti contemporanei come Campigli, Carrà, Casorati, De Chirico, De Pissis, Manzù ecc.

Le esposizioni seguiranno con il seguente calendario: dal 22 luglio al 4 agosto quella del libro inglese, patrocinata dal «British Council», con la collaborazione dell'«International Book Board»; dal 5 agosto al 14 agosto seguirà l'esposizione del libro spagnolo, messicano e brasiliano con la collaborazione della «Bucholz Galleria» di Madrid, del «Museo Nacional de Bellas Arte» del Messico; dal 15 agosto al 1 settembre si terrà la mostra del libro francese con esposizione delle edizioni Vollard con la collaborazione de «La Bibliofila» di Milano; dal 2 al 15 settembre avrà luogo l'esposizione del libro americano con la collaborazione della rivista «Art New» e del «Museum of Modern Art» di New York; seguirà, dal 16 al 29 settembre, l'esposizione del libro svizzero e delle edizioni numerate di Albert Skira di Génève e la mostra si concluderà con l'esposizione del libro tedesco, austriaco, danese e belga — che si terrà dal 30 settembre al 14 ottobre — patrocinata dai vari enti culturali di tali paesi.

XXV Biennale

"La Fiera Letteraria", 9.7.50

FELICE CARENA — «Composizione»

ALLA XXV BIENNALE DI VENEZIA

PITTORI DEL PADIGLIONE ITALIANO

Da Tosi a Rosai nella diversità dei modi e nelle opposte soluzioni - l'esperienza del Novecento ha lasciato le sue rilevanti tracce

★

NON è un mistero (in pittura non ci sono misteri, perché tutto quanto ad essa si riferisce incide direttamente sulla vista e quindi non può sfuggire a chi sappia vedere, a chi non sia cioè cieco d'occhi e di spirito), non è un mistero, dicevamo, che la pittura compresa nel padiglione italiano, tolto qualche caso e qualche espressione, viene a scadere a un fatto di minime proporzioni nelle sue linee generali, un fatto di secondaria importanza, spesso di mera esercitazione, anche più evidente quando ci si soffermi, prima di entrare nel padiglione nelle sale che racchiudono i gioielli dei *fauves* e dei cubisti.

L'aver collocato là quelli che, indubbiamente, sono dei maestri, anzi i maestri del secolo è stato più che un atto di omaggio e di deferenza. Più che una gentilezza, anzi una gentilezza — diremmo — che finisce con l'uccidere l'ospite. *L'ospite ospitante, beninteso.* Non ne facciamo — e ce ne guardiamo davvero — una questione di prestigio nazionale, così poco inclini come siamo per nostra natura a far rientrare le cose dell'arte in quello spirito politico che il nazionalismo regge e sorregge, ma ci sembra che veramente, al confronto diretto (che si poteva evitare ponendo cubisti e *fauves* nel padiglione francese) il giuoco di molti nostri pittori non valga affatto la candela. A parte la constatazione che l'attuale Biennale viene considerata in Francia come una vittoria nazionale, come se si trattasse del risultato di una partita di calcio. Tanto che qualche critico, rientrato in patria, ha dedicato pagine intere per cantare la «vittoria». Il che ci fa venire in mente il caso di quell'altro critico nostrano, accanito sostenitore del «primato» dell'Ottocento italiano su quello francese, il quale un giorno si decise di recarsi di persona a Parigi, per vedere con i «suoi» occhi quegli impressionisti di cui tanto si parlava e dai quali era tanto addolorato. E, giunto nella capitale della pittura, per prima cosa si recò al Louvre — dove allora si trovavano gli Impressionisti — per precipitarsi all'uscita in un ufficio telegrafico, donde mandò un messaggio alla moglie, un messaggio traducibile press'a poco in questi termini: «Macchiaioli battono impressionisti...».

Abbiamo compiuto la lunga divagazione per giungere alla conclusione di affermare la necessità di una selezione severa per il futuro. Bisogna che i giudici siano molto più rigidi di quanto lo sono stati oggi. Espongano alla XXVI Biennale dieci pittori, ma siano dieci pittori! Meglio, anzi, se saranno otto. La Biennale dovrebbe costituire l'aspirazione di tutti i pittori italiani (i quali, se è esatta la statistica che abbiamo letto recentemente da qualche parte sommano, fra veri e presunti, a circa seimila!) e dovrebbe costituire il riconoscimento ufficiale a capacità reali. Diversamente, se cioè si continua di questo passo, il padiglione italiano finirà con lo scadere al livello delle deprecate sindacali. Guardate alle altre nazioni, che presentano soltanto il meglio della loro arte e poi fate il confronto con il confuso ammasso di certe nostre sale. Non tutte per fortuna.

Chi è incapace di immaginarsi quanto sarebbe stata più pulita la nostra rappresentanza se fossero stati eliminati quei famosi corridoi, dove sono allineati (per eufemismo vengono chiamati sale, in modo da dare un contentino anche a quelli che vi si trovano) circa trecento quadri, davanti ai quali pochi si soffermano, ma davanti ai quali, purtroppo, vigilano gli autori...

Ciò precisato — a costo di farci non so quanti nemici, cioè almeno trecento — vediamo di dipanare un poco la ingarbugliata matassa, divertendoci al pensiero che i pittori esclusi alla Biennale fanno sedute e riunioni, per riformarne il regolamento all'apparenza, ma per entrarvi ad esporre in realtà, cioè per aumentare il plotone nel 1952 e farlo diventare esercito. Per districare dunque il gomitolo procederemo con una certa lentezza, soffermandoci oggi a quei pittori (già tutti in piena maturità fisica) che in qualche modo hanno avuto contatti e possiedono un registro di dare-avere col Novecento.

Gli isolati: Bernasconi, Carena, Tosi

Ugo Bernasconi è stato invitato quest'anno con tre opere, riconoscimento al suo costante lavoro di scavo e alla sua instancabile e modesta fatica di uomo che vive isolato e dipinge oramai più per una necessità interiore che per una partecipazione attiva e polemica alla vita. Questa insistenza, sulla quale incide oggi la pesantezza degli anni, è diventata quasi stanchezza: il colore è un pesante velo di impasti e di mescolanze, con un predominio di violacei e di rossastri, nelle gamme che furono care agli ottocentisti lombardi (si riscopre pure il Previati), anche se la tecnica è diversa, diversissima anzi.

Felice Carena, al contrario, si volge a una sempre maggiore esemplificazione cromatica, con predilezioni per le terre, i grigi, le biacche, di una pasta un poco sfatta e consunta, quasi a bioccoli. Le forme che un tempo Carena sentiva ben definite e tornite, oggi quasi si sfaldano, non hanno più quel senso di dorato (e di decorativo), pur facendo anche oggi pensare in qualche modo all'arazzo. Il senso compositivo, sempre al fondo della sua costituzione, non ha perduto in intensità e ricchezza, anche se i motivi dell'ispirazione sono più ristretti e la fantasia non cerchi il varco in una narrazione di vasto ordito e invece si restringa — forse con maggiore validità — a motivi autobiografici, come lo denuncia la serie dei tre «momenti della mia vita», giuocati con molta sensibilità, con una pacata rassegnazione e sofferenza. E' come se il pittore abbia scoperto una sua zona di dolorosa quiete, che si articola nel composto abbandono a una indagine interiore, risolta in un tono elegiaco esatto. Anche le nature morte (sono quattro e tutte del 1949, così come le tre composizioni) hanno trovato una soluzione meno realistica e paganeggiante.

Quella di Arturo Tosi, così a prima vista, potrebbe essere una *rilettura*, tanto il pittore è legato apparentemente a schemi e modi, iterati in più di un cinquantennio di onesta e incalzante fatica. Ma sarebbe una molto semplicistica lezione la sua e, da parte nostra, una altrettanto semplicistica maniera di impostare e risolvere un problema, anzi il problema di Tosi, costantemente aperto.

Le undici opere qui esposte ci dicono ancora una volta come il paesaggio costituisca per Tosi una continua scoperta, anzi quel *particolare* paesaggio (sono una decina in tutto i tagli che il pittore preferisce, o poco più) del quale egli mette in luce, ogni qualvolta lo affronta, un particolare momento: il variare di esso alle stagioni, al vento, al sole, alla luce, al crepuscolo, all'alba. Sembra fermo su di esso, a captarne il respiro segreto che pulsa nelle sue zolle, nei suoi alberi, nei suoi laghi; per spiarne e sorprenderne le più segrete voci e sfumature, — così come Morandi, in altro senso e in tutt'altra direzione, *logora* e riscopre gli oggetti del suo solitario sognare. Ed è davvero singolare che, giunto ad una età tanto avanzata, Tosi dimostri di aver saputo mantenere intatte le doti di una freschezza che, forse, non trova confronti nella moderna pittura italiana, tanto spesso, inconsapevolmente, tradita da più di un pittore a favore della letteratura o di un inquieto cerebralismo, cioè per l'accademia.

Una lettura attenta rivelerà quanto Tosi debba ai maestri lombardi dell'ottocento (chi non vede quanto di Gola è rimasto, per esempio, nel grande quadro *Il giardino*, del 1949?) e quanto del loro insegnamento (colore, pennellata, talvolta lo stesso occhio romantico) egli abbia trasformato secondo la lezione non degli impressionisti, ma di Cézanne piuttosto e come egli abbia saputo profittare del Novecento, più di molti novecentisti. Si guardi alla *Mareggiata*, di una purezza assoluta, dove ogni pennellata è funzionale, dove il colore non ha dispersioni, né stanchezze, ma vigile e controllato risponda e aderisca al sentimento poetico che ha mosso il pittore alla conquista del paesaggio e alla rappresentazione di esso.

Cantanti, le due nature morte *Gladioli rossi* e *Astri e zinnie*, nate proprio dalla gioia del colore, esse cancellano la estemporaneità della loro nascita, per la felicità del ritmo compositivo e lo slancio del colore si purifica per l'intenzione che lo piega a una cauta e riservata tenerezza, a un certo momento quasi scontrosa e pudica.

Filippo De Pisis e Virgilio Guidi

Questa volta Filippo De Pisis non ha certo la grazia, la gentilezza, l'estro sottile, che tanto bene gli conosciamo e per i quali abbiamo imparato ad apprezzare anche la sua non infrequente frivolezza. E' anche fin troppo disinvolto e, di conseguenza, troppo scoperto. A forza di stupirci con le sue farfalle colorate, con i grumetti di colore disposti a caso sulla tela, dallo stesso caso che compone e scompone le variazioni del caleidoscopio, De Pisis a un certo momento, dilatando la trama che potrebbe benissimo venirgli dal Guardi, ad esempio, è finito col cadere nell'arazzo, spappolando la materia, dilatando le maglie di un tessuto che lascia trasparire troppi vuoti ed attraverso la cui trama il pittore innesta talvolta un dispendio gratuito di colore. In altre parole De Pisis ci pare pecchi oggi di una certa facilità, si abbandoni a un estro estemporaneo, accontentandosi — usiamo un termine pascarelliano — di uno «sbriluccichio» di vetrini colorati sopra un fondo amorfo.

Il cantabile nuoce sempre e di ciò il pittore, pago della velocità, magari incantevole e graziosa, con la quale concreta le sue immagini e le sue variazioni musicali, non sembra accorgersi.

Questa nostra odierna delusione l'abbiamo voluta esprimere proprio con estrema chiarezza perchè De Pisis è pittore che amiamo e del quale ricordiamo con emozione la sensualità scontata di certe gamme, la bellezza quasi giapponese di certe lacche, la mestizia appena accennata, l'angelismo assorto, i suoi — come li ha definiti il povero Franchi — «isolotti-memorie». Di tali isolotti o arcipelaghi-memorie, qui si discoprono soltanto i frammenti, resta la bravura, come in «Viva la bella pittura» o in «Omaggio a Kokoscka» o in «Il quartino di vino rosso», già nel titolo legati alla stessa letteratura di De Pisis, all'angelo che «dorme» nel suo cuore. Sono le cose migliori del De Pisis odierno, un De Pisis — come abbiamo detto — un poco stanco e per il quale ci auguriamo sia questa una di quelle pause sonnolente del vecchio Omero e che il *quandoque dormitat* significhi null'altro che una cosciente maturazione per un ritorno a una rinnovata musicalità, e freschezza, a quel mulinello di variazioni, tutto suo proprio, inventato da lui, al quale siamo legati come ai sogni della giovinezza.

I tempi della pittura di Virgilio Guidi si vanno accelerando. I passi che il pittore ha compiuto per staccarsi da una pittura oggettiva diventano sempre più eloquenti e chiari. Dal notissimo *Tram* del 1923, col quale compieva il primo balzo, sfuggendo alla lezione ottocentesca, alla *Giudecca* del 1934, con la quale si immergeva in un vasto ritmo di acque e di luci, riducendo i corpi all'essenziale, immergendoli in una liquidità atmosferica, quasi vibrante e sonora, Guidi in questi ultimi anni è andato sempre più verso l'astratto, giungendo al punto di far uso in una tela soltanto di un colore (il verde ad esempio) ricavandone vibrazioni d'acquario, una rarefazione sottile, riducendo le figure umane a fantasmi, fantasmi che portano l'eco dei manichini metafisici (Apollonio), con un ritmo che è musicale ed una intenzione idealistica, di origine cerebrale, contemplativa, per cui non sempre la traduzione del sentimento è svincolata da remore intellettualistiche. Sembra, cioè, ci sia dietro allo schema visivo ed alla realizzazione di esso sulla tela come una reticenza, per cui la luce non è sempre calma e filtrata, ma ha sospensioni, sente ostacoli, oppure si diluisce e si disperde in vibrazioni che si contrappongono l'una all'altra.

Ci paiono sintomatici in merito i due quadri «Il balletto» e «Lotte di uomini», i quali ci ricordano quell'episodio di cui parla il Diderot in qualche parte, attribuendolo a un pittore di molto gusto, che, prima di intraprendere la «aggresione» della tela, si metteva in ginocchio e rivolgeva a Dio la preghiera di liberarlo dal modello. Guidi, infatti, se ne stava liberando, anzi se ne è già liberato. Soltanto che la sua avventura, che è drammatica, anche se non molto appariscente, non si sa dove sia capace di portarlo.

Cantatore, Tomea Rosai e Menzio

Domenico Cantatore è andato lentamente abbandonando la sua primitiva ricchezza di colore, del tutto meridionale, quel suo espressivismo che aveva tratto forza e incoraggiamento dagli esperimenti e dalle esperienze del Novecento (da Carrà gli erano giunte, e forse anche da Rosai, ma pure da quella linea che idealmente potrebbe congiungere Cézanne a Modigliani, certe torniture cilindriche, certi intozzimenti) per volgersi non senza incertezze e trepidazioni a forme più vive nel respiro dei movimenti contemporanei. Oggi Cantatore ha abbandonato in parte un certo suo assorto patetismo, assorto e dolente, certo psicologismo di cui sapeva avvantaggiarsi, per rinchiuderli in forme molto chiuse.

In «Figura d'uomo» il corpo è tutto limitato da linee curve, elissoidali, che lo contengono e lo distaccano nettamente dal fondo, mentre il volto — che ha un vago riferimento con i manichini metafisici — è resecato dal naso come da un setto deciso e prepotente, che fa pesare la figura verso il basso e le mani hanno un taglio e un sapore di quelle figure precolombiane cui ha attinto Picasso. In «Uomo seduto», forse anteriore al precedente, c'è ancora un ricordo della pensosa mestizia e dell'abbandono di quel «Ritratto d'uomo» del 1945, per quanto la forma sia avviata a una schematizzazione, più evidente in «Susanna», un nudo di donna abbandonato su di una sedia (una Susanna borghese, forse operaia, opaca e senza gioia), schematizzazione ottenuta per mezzo di forme sempre più incurvate, sempre più staccate da ogni convenzione naturalistica. Ancora un passo e Cantatore giungerà alle forme astratte. Permane però la traccia della pittura tonale, suo antico amore. I tagli dei fondi sono geometrici, ma la stesura del colore, i suoi rapporti, sono slegati da essi e nasce una sospensione, un senso di attesa. Perché la pennellata è ancora la pennellata che deriva, in fondo in fondo, dall'amoroso studio di Cézanne, e il colore puro, quale a un certo punto si richiederebbe a questi tagli e a queste impostazioni, è sentito come una necessità, come un passo da compiersi. Forse, allora, Cantatore giungerà all'arabesco. Ma per farlo dovrebbe rinunciare al suo io più vero, a quella tensione che lo porta a scavare dentro ai personaggi che ritrae, per ricavarvi note dolenti, di una umanità sofferente e bruciata, che sa patire e rassegnarsi.

Si ricava perciò la sensazione di un urto, che è prima di tutto dentro al pittore, il quale vorrebbe rompere gli schemi dentro ai quali si è maturato e che egli stesso ha pazientemente costruito, ma senza avere la forza o la convinzione di compiere il passo o la lacerazione. Posizione, dunque, di transito. Ma posizione di uomo vivo, che si cerca e che finirà col trovarsi.

Fiorenzo Tomea ha stratificato sul suo candore primitivo le influenze dei suoi amori e delle sue simpatie, da Goya e Ensor, mantenendo incorrotta la franca bruschezza del temperamento. Dietro alle sue maschere, tutto sommato bonarie (cioè senza esasperazioni), dietro ai suoi guanti abbandonati sulla terra o sopra una tovaglia rossa, dietro ai teschi e alle candeline di un funerale o della prima Comunione, olezza nonostante tutto il fiorellino semplice e odoroso della montagna avita. E' come se il pittore stesso scherzi, prima che con gli altri, con se stesso. La morte che Tomea ritrae non fa paura, è come purificata e le sue maschere sono senza ghigno, sono piuttosto gli ingenui spaventacchi di cui i fanciulli si servono sbucando d'improvviso da dietro una porta o dal folto di una siepe. E il suo Cristo, che qualcuno potrebbe definire espressionista, è la traduzione libera del Cristo di montagna, scolpito nel legno duro, appeso al crocevia per rincuorare i montanari dal passo lento.

Tomea ha scoperto il codice dell'ingenuità e, proprio per questo, mantiene la freschezza del mallo di una mandorla. Le maschere che qui vediamo oggi sono del 1938 e il non sentirle stanche o abusate, significa che sono veramente nate da una esigenza interiore e con un respiro poetico. Non sappiamo quello che Tomea faccia oggi, forse potrebbe disilluderci, ma il ritrovare vivo quel suono e quel tono, l'averlo risentito vibrare, ci induce a dargli atto della validità del suo mondo.

Ci resta della schiera ancora Ottone Rosai, il quale da un paio d'anni a questa parte ha abbandonato quella pittura che lo ha reso prezioso e ricercato, nella quale gli elementi letterari e quelli popolari si fondevano in un curioso e insolito amalgama, contribuendo a creare la leggenda di Rosai. Le torniture dei corpi, comuni a molti artisti sviluppatisi nel clima del Novecento, quel racchiudere la figura umana in un modello diventato quasi un simbolo, quel giostrare accortamente e spiritosamente con il colore, fino a dissolverlo poi, con improvvise impennate, in soluzioni contrastanti e corrotte, quel rasentare il pittoresco (bastava una piccola incrinatura per cascarci) quel barbaglio di luci illogiche, sono oggi quasi del tutto scomparsi. Così come quella arguzia, apparentemente bonaria, ma in realtà pungente, come appartiene a molti toscani, si è andata rarefacendo, per sfociare nel ghigno o nello sberleffo degli ultimi e più recenti autoritratti e nelle figure. La materia, da densa e compatta, si è fatta chiara, quasi diluita, giuoca ancora in masse chiaroscurali, fumose, il cui tessuto cromatico si sfoca il più spesso. Predominano i grigi, i violacei, i giallini. E' una soluzione che, all'opposto di quella del Rosai oramai classificato e ben definito, diventa a momenti quasi sgradevole, quando non riesce, — come nell'autoritratto — a comporsi in un ritmo ossessivo, prepotente e conturbante.

GARIBALDO MARUSSI

"Il Gazzettino" 11 Luglio 1950

ALLA XXV BIENNALE VENEZIANA

Gli altri francesi

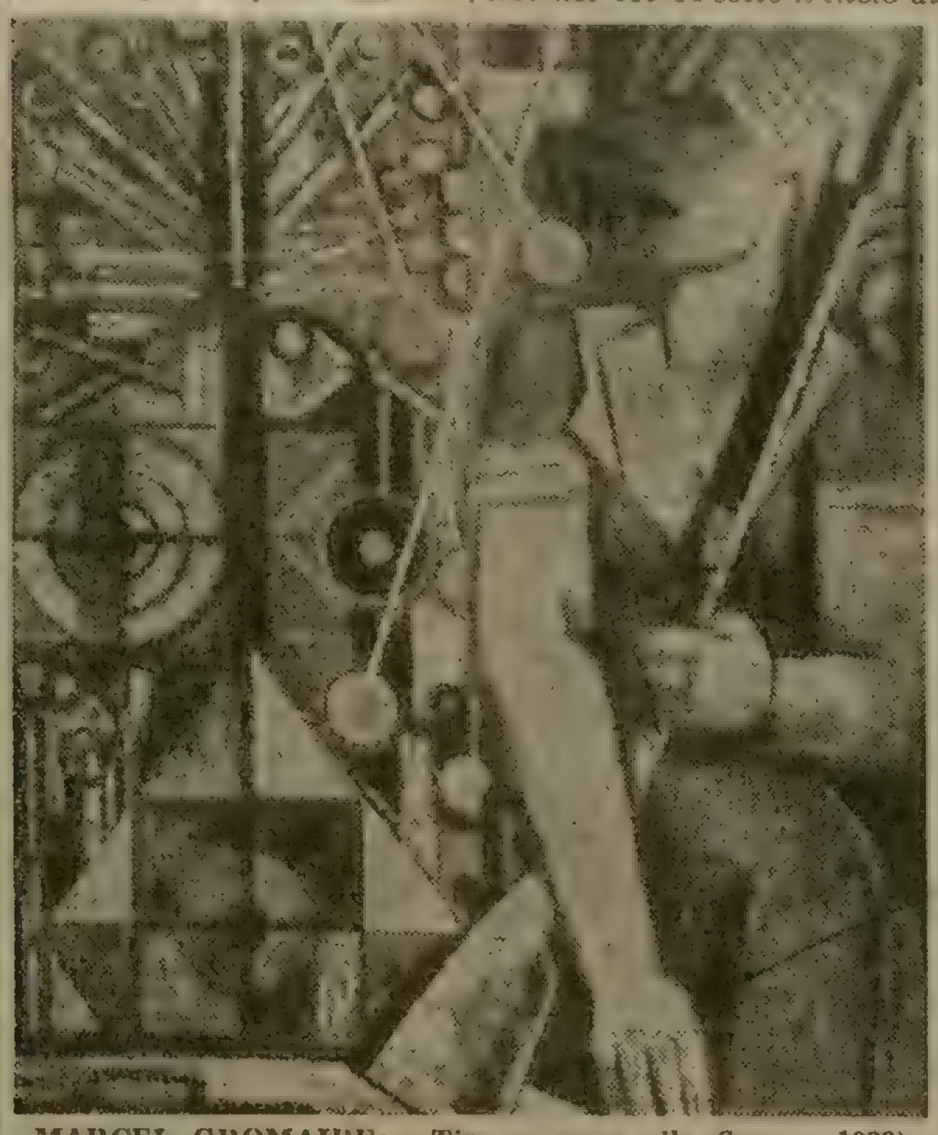
Villon, Gromaire, Caillard, Lorjou e Manessier completano il gruppo degli artisti di Francia presentati ai Giardini

Dopo gli artisti francesi maggiori, di cui s'è parlato in due cronache precedenti, ecco, adesso, quel pittore quasi ignoto agli italiani, che è Jacques Villon (pseudonimo di Gaston Duchamp, nato nel 1875, e fratello del pittore Marcel Duchamp e dello scultore Duchamp Villon), al quale l'Esposizione veneziana dedica una vasta rassegna, che rientra, come quelle del fauvismo e del cubismo, di Seurat e di Rousseau, nel programma culturale da essa svolto in margine alla partecipazione diretta delle varie nazioni straniere.

Un pittore, dunque, il Villon, pressochè sconosciuto fra noi, (le tre opere esposte nel '947 alla «Mostra della pittura francese d'oggi», allestita a Ca' Pesaro, non bastavano in vero a rappresentarlo). E nessuna maraviglia, del resto, poichè anche la maggior parte dei francesi ignorava di lui, fino a qualche anno fa, e la vita e l'opera, mentre assai più informati ne erano invece gli americani. Tuttavia, pare strano, a pensarci, sapendo che il Villon rappresentò pur qualcosa, intorno al '910, nel caos dei movimenti artistici parigini; e fu alla testa di un gruppo detto della «Section d'or», cui, assieme a qualche altro, appartennero il La Frenaye, il Gleizes e il Léger; e un altro ne creò nel '913-14 sotto il titolo di «Abstraction-création». Ma fosse poi la natura riservata e discreta, fossero le necessità economiche che lo costringevano a dei lavori di decorazione e a qualche viaggio all'estero, la sua vita si svolse silenziosa, in penombra, fino al termine della seconda guerra mondiale, allorchè — come ci dice Lionello Venturi —, avendo i giovani del gruppo «Astratto-concreto» riconosciuto in lui uno dei loro maggiori maestri, il suo nome tornò improvvisamente alla ribalta della vita artistica, e l'opera sua riscosse tosto un notevole successo sia a Parigi che New York.

JACQUES VILLON: «I terreni di San Paolo» (1945)

La formazione del Villon ebbe inizio nell'atelier Cormon e all'Ecole des Beaux-Arts nell'895. E' un tempo durante il quale egli esegue soprattutto dei cartelloni per cabaret e dei disegni per giornali. Poco dopo, nell'899, si dedica all'incisione, intercalandola con rari dipinti ad olio, in cui, non ostante qualche tentativo di sintesi, la natura viene però riprodotta fedelmente. Quindi, è il fauvismo che lo attrae brevemente; e in seguito, con un interesse più sveglio e attivo, quel cubismo scientifico che, nella definizione di Apollinaire, è «l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés non à la réalité de vision, mais à la réalité de connaissance»: e la prima tela che documenta codesto suo nuovo indirizzo risale al '908. Le ricerche in tale ordine astratto durano parecchio tempo; dopo di che, fra il '920 e il '929, egli ritorna all'incisione, e nel '930, compiuto un viaggio in America, l'elaborazione astrattiva fa luogo a degli studi diretti dalla natura.



MARCEL GROMAIRE: «Tiro a segno alla fiera» 1933)

In sostanza, nell'arte del Villon confluiscono e si mescolano due correnti fondamentali: quella che discende dalla sensibilità cromatica ed atmosferica dell'impressionismo, e quella che risale dal rigore geometrico delle formulazioni cubistiche; e alla prima egli è legato dal gusto particolarissimo per un colore fresco ed aereo, e alla seconda dalla conoscenza perfetta dell'incisione lineare, che lo induce a compor con la linea retta una sorta di ordito leggero, di graticcio o telaio o impalcatura a delimitazione e sostegno del colore medesimo. E l'Huyghe ha notato giustamente che la pittura del Villon potrebbe essere definita a ragione un «cubisme impressionniste».

Nel nome di Leonardo

*Le opere che del Villon sono raccolte alla Biennale, ventiquattro in tutte, vanno dal '913 al '949, e lo sviluppo del pittore, sul filo di una coerenza continua, vi si esprime esemplarmente. L'*Orto alla Brunié, *i due* Autoritratti, *l'*Angolo del salottino, *il* Ponte di Beaugency, *i* Terreni di San Paolo, *il* Giardino in festa, *la* Grande maternità, *ecc., ne sono forse gli esempi meglio probanti e chiari. Si afferma che il Villon, per risolvere le sue astrazioni figurative, abbia preso avvio da quanto Leonardo dice, nel «Trattato della pittura», a proposito dell'occhio, il quale «vede se non per linee rette, che compongono la piramide che si fa base dell'obietto, e la conduce ad esso occhio». Di piramidi, infatti, variamente composte, è costruita la maglia lineare che regge l'architettura di codesti quadri del Villon; e tali piramidi, attraversando lo spazio, lo penetrano come in una fuga prospettica e lo precisano. Così, tra maglia e maglia, l'oggetto si scompone in brevi superfici di un colore leggero, quasi acido, da matita policroma, si sfaccetta in piani minuti, si frammenta in tasselli luminosi, che poi l'occhio fonde e riconduce ad unità.*

E Cézanne è presente in questo procedimento intellettualistico: ma è un Cézanne svuotato della sua ansia di scoperta, del suo sforzo drammatico inteso ad esaurire in sè ogni forma precedente, prima di affermar la propria e liberare in essa una nuova visione del mondo; è un Cézanne ridotto ad un'esigenza lineare e tonale quasi piacevole, riflesso in una minuscola scaglia di specchio, veduto attraverso un vetrino appena appena tinto da un lieve e casto colore.

Nell'ambito della pittura, la partecipazione francese alla Biennale di quest'anno è completata da altri quattro artisti che, maturatisi dopo la prima guerra mondiale, indicano altrettante tendenze contemporanee: Christian Caillard, Marcel Gromaire, Bernard Lorjou e Alfred Manessier. Di essi, i due più anziani sono Gromaire, nato nell'892, e Caillard, nel-899; poi vengono Lorjou, che è del '908, e Manessier, del '911.

Quattro tendenze

Anche quando, talvolta, s'avvicina all'astrattismo, come nella Ninfea bianca *o nel* Viaggiatore della notte, *Gromaire rimane figurativo. La sua, è una arte premeditata e mentale, di radice espressionistica, che si lega all'indirizzo iniziato nel '914 da Le Fauconnier. Però, sulla tendenza gotic heggiante egli ha innestato un sintetismo costruttivo e geometrico, derivatogli dall'insegnamento cubistico, che lo spinge verso una resa plastica, piena di energia e di senso monumentale. Il* Nudo davanti al mare *e, ancor più* La guerra *rendono benissimo codesta sua volontà architettonica e volumetrica, fissata con una rudezza di forme che non esclude l'impiego di una materia pittorica spesso ricercata, distesa a rapidi tocchi, in passaggi attenti e di sottile efficacia.*

In Caillard, invece, agiscono particolarmente certe influenze della pittura spagnola, ma di carattere in prevalenza illustrativo, dove l'interpretazione della realtà s'affida ancora ad elementi naturalistici. Ne deriva che il pittoricismo «locale», in cui scadono alcuni suoi quadri (Giovane toreador), *soffoca o, per lo meno, disturba le finezze di qualche altro* (Hôtel de la Mer à St. Guénolé, Donne a Taroudant), *raggiunte in sordina, con un colore discreto eppur vario di gamme sensibili.*

Influssi spagnoli si notano anche nell'arte del Lorjou. Essi, in ogni modo, risultano assimiliati ed assunti come lezione pittorica dal Greco, da Velasquez, da Goya, che il Lorjou ebbe modo di studiare durante un soggiorno in Spagna nel '931. Tuttavia, l'eco più chiaramente reperibile è quella che gli viene dal fare dell'espressionismo tedesco e austriaco, da quel tormento di rendere pittoricamente le emozioni in forme tormentate e stravolte, di una violenza ironica e spietata. Lorjou ama le grandi composizioni, cui s'accinge dopo molti studi di particolari, portati a termine nei quadri di cavalletto. Il Miracolo di Lourdes *e la* Caccia alle belve *sono, appunto, due di quelle tele vaste e tumultuose che, nell'esasperazione formale e cromatica, si direbbe tendano a trasferire la protesta satirica e grottesca in un contenuto esistente, nientemeno, al di là della pittura stessa. Ciò che non avviene, ad esempio, in quadri per lui forse meno impegnativi ed ambiziosi, quali sono la* Testa di mucca *e il* Cosciotto. *Comunque, non v'è dubbio che il linguaggio franco e crudo di Lorjou colga, con grande evidenza e fuori di ogni speculazione intellettualistica, i sentimenti del suo spirito e li esprima in forme riassuntive e affatto personali.*

Un astrattista

Prima di studiar pittura nelle accademie di Montparnasse e sulle opere del Louvre, dalle quali trasse pure delle copie, Manessier ha studiato architettura. E si capisce come, allettato dapprima dal cubismo, dovesse poi rifugiarsi nell'arte astrattista, la quale non è, in definitiva, che un'architettura dipinta. Ciò non di meno, a salvarlo giovò il profondo sentimento religioso che lo anima e che egli traduce attraverso una avvertitissima sensibilità tonale. Il Velo della Veronica, *la* Cattedrale sommersa, *i* Tre chiodi *e le* Litanie della sera *ci sembrano, qui, i suoi quadri migliori, ad intendere i quali possono bastar le parole con cui il pittore spiega tutta l'opera sua: «Sotto ogni aspetto le mie tele vogliono essere testimonianze di una cosa vissuta dal cuore, e non imitazione di una cosa vista dagli occhi».*

Silvio Branzi

(I precedenti articoli di questa cronaca sulla Biennale sono apparsi su «Il Gazzettino» dell'8, 18, 21 e 28 giugno, e 7 luglio).

XXV. Biennale

"Alfabeto" 15/31-7-50

APPUNTI DI STORIA DELLA SCULTURA MODERNA ALLA XXV BIENNALE

DI

NICOLA CIARLETTA

Anche la scultura, benchè in una diafana parvenza, è presentata alla Biennale con un'intenzione di retrospettiva culturale. Medardo Rosso, Melli, Matisse, Gimond, la « scultura astratta », costituiscono i capitoli di una breve storia della scultura moderna.

Rosso rappresenta l'impressionismo, Melli il cubismo (e aggiungo che sarebbe stato utile esporre qualche scultura di Boccioni per avere anche un assaggio di futurismo); Matisse ci propone il fenomeno, assai frequente nell'arte moderna, dei pittori tentati dalla scultura: Gimond ci porta il ricordo dei cosiddetti « scultori indipendenti » di Francia (Bourdelle, Maillol, Despiau). Chiude infine la storia l'astrattismo che può distinguersi in due tendenze: una rigorosamente antifigurativa (Arp), l'altra orientata a trasporre in termini d'astrazione le forme della natura (Zadkine, Laurens).

Innanzi a questo blocco, sia pure non ingente, di sculture bene o male autentiche, il resto mi pare vana ripetizione e accademismo. Come per la pittura anche per la scultura si deve dunque lamentare che la lezione di storia dell'arte pregiudichi l'arte dei contemporanei, d'altronde così rari, scoprendone i tardivi ardori e la radicale inutilità.

CUBISMO E IMPRESSIONISMO

Mentre in antico fu la pittura a mettersi in linea con la scultura, nei tempi moderni accade l'inverso: è la scultura che cerca di mettersi in linea con la pittura. Ma si ripetono gli stessi modi. E, come la pittura o estese passivamente sulle due dimensioni i principi della scultura, ricorrendo ai mezzi simulatori del chiaroscuro (esempio Masaccio), o tentò mercè l'uso delle tinte complementari una vera e propria trasposizione dei canoni plastici in linguaggio pittorico (esempio Simone Martini); così agli albori dei nostri giorni, vediamo scultori come Zadkine che estendono alla plastica la scomposizione dei piani operata in pittura dai cubisti, e scultori come Melli che invece traducono mercè l'uso delle pseudo-forme le scoperte cubiste in lingua plastica.

Se prendete ad esempio un arlecchino di Zadkine, vedrete che una medesima sporgenza, intesa frontalmente a figurare un ginocchio, vista da tergo esprime un fianco. Dello stesso corpo avete insomma due visioni piane e indipendenti l'una dall'altra. Consapevole di questo dimorfismo, tipico della pittura cubista, Zadkine accentua con un compiacimento affatto *Liberty* l'esito teatrale delle sue statue. Più incline invece al sintetismo plastico, Laurens elimina gli effettacci, curando di chiudere in un solo blocco tridimensionale i vari piani che restano nondimeno inquadrati in visuali eterogenee e tra di loro irrelative. Più in là di Laurens c'è infine l'assoluta astrazione, l'oggetto puro e infigurabile di Arp.

La scultura di Melli al contrario non subisce scomposizioni, rimane salda nelle sue tre dimensioni; però si sfaccetta furiosamente per obbedire alla prospetticità di un unico punto di vista, e con razionale violenza si buca da ogni parte per captare dall'ombra nerissima dei vuoti il vigore d'una più vibrante pienezza.

Si direbbe che un cubismo di tal genere, ad ogni modo assai prossimo al dinamico futurismo di Boccioni, sia il diretto retaggio dei programmi degli impressionisti, i quali indagando sul *plein-air* e sulla luce avevano dato il via a una pittura meramente bidimensionale, senza chiaroscuri e senza ombre, tutta frontale e aperta, aerea e luminosa. Trasponendosi in un'arte a tre dimensioni, queste conquiste pittoriche non potevano che generare una scultura rigorosamente subordinata all'unicità della visuale; e pertanto il ricorso alla pseudo-forma, ossia al vuoto che ha la funzione del pieno, appariva una soluzione ovvia per concretare, sia pure a rovescio, la luce improvvisa di un'apparizione.

SCULTURA AEREA E SPIRITUALISMO

I problemi non sono del tutto nuovi. In una lettera famosa Galileo sostiene che, al pari della pittura, anche la scultura è visibile in due dimensioni; e si potrebbe generalizzare che ogni cosa è sempre visibile in due dimensioni, non potendosi percepire nello stesso tempo di prospetto e di spalle. D'altronde i Greci tenevano di ciò il giusto conto allorchè, mirando alla sfera come alla figura plasticamente perfetta, tentavano di far coincidere il volume col prospetto. E il medesimo conto ne tennero gli scultori del Medio Evo che, tesaurizzando l'elemento luce come gli impressionisti, prestabilivano la visuale e su quella fissavano la generatrice del risultato plastico.

Ma queste verità si ripresentano agli artisti moderni complicate da ideologie spiritualistiche. La questione delle dimensioni non è più vincolata ai limiti fisici degli occhi ma al fatto di una perenne mobilità degli esseri, che li fa simili a fantasmi e del tutto immateriali. Medardo Rosso è convinto che le figure dell'antica scultura non rispecchiano ciò che si vede, e che ciò che si vede è in definitiva aria e luce, elementi assolutamente inafferrabili. Perciò si adopera a scegliere quei materiali che risultino più adatti a rendere l'aspetto fuggevole di un piano luminoso, cercando un complice forestiero alla sua ispirazione. In realtà egli si propone di carpire un punto che ha tutte le caratteristiche dell'istante, di fermare ciò che è appena sfiorabile, di rendere solido nello spazio ciò che per natura è fluido come il tempo.

I "PITTORI-SCULTORI"

Dall'impressionismo fino ad oggi non c'è pittore che non si sia dedicato alla scultura: da Renoir a Degas, da Gauguin a Matisse, da Derain a Modigliani, da Picasso a Braque. E credo proprio che la scultura sia il loro punto fermo, l'àncora segreta che li lega alla terra. Non c'è dubbio che misurarsi con i corpi reali provochi in ciascuno di essi un coscienzioso arresto. Dinanzi a due oggetti veri come un manubrio e un sellino di bicicletta, il trasformismo di Picasso potrà limitarsi tutt'al più a incrociarli per trarne una testa di cervo; non occorrerà alterare le sembianze: il surrealismo è lì, tra elementi reali, seducente come un esercizio combinatorio. La scultura oppone all'estro del pittore l'estro ancora più bizzarro della natura. Perciò i pittori tacitamente professano un casto rispetto per la scultura, considerando quest'arte come la solida pietra di paragone per la loro irrequieta fantasia.

Ma resta tuttavia il fatto che la bussola delle arti figurative è nelle loro mani, nelle mani della pittura la quale è realmente sempre più disancorata dalla natura. Pertanto al fenomeno dei « pittori-scultori » si aggiunge, e in effetti si sovrappone, il fenomeno inverso degli « scultori-pittori », cioè degli scultori che finiscono per diventare pittori.

Si deve a questo ascendente esclusivo della pittura, che ribadisce una sostanziale inversione rispetto all'antico, se tra pittori e scultori, pur essendovi un palese scambio, manchi un reale contatto. Gli uni e gli altri avvertono di essere staccati, di operare soli e indipendenti, senza alcun riferimento reciproco. Ed è naturale che dalla disintegrazione delle due arti l'unico incontrastato sbocco sia l'astrattismo.

Una via per frenare questo disperato volo dalla terra potrebbe essere una riforma simile a quella che gli « scultori indipendenti » francesi tentarono contro il labile romanticismo degli impressionisti. Nel padiglione italiano ce n'è forse un esempio: Giuseppe Mazzullo, che dopo una parentesi di sedicente cubismo ritorna oggi al realismo con una *figura* turgida di vitale fermento.

STORIE DEL SABATO SERA

UN GIORNO ALLA BIENNALE

di EDILIO RUSCONI

Venezia, luglio

Erano le dieci del mattino, quando mia moglie, sulla soglia del padiglione centrale della Biennale, mi ammonì: « Se c'è qualcosa che non capisco, devi spiegarmi. Non fare come il solito in queste circostanze, che tiri via con aria distratta. Ti ritieni una persona d'intelligenza normale, sei dottore in lettere, sei il direttore di *Oggi*: dunque cerca di capire e di farmi capire ». Adesso so che il matrimonio non è conciliabile con le mostre d'arte contemporanea.

La visita fu una galoppata lunga e faticosa. Luciana non mi permetteva di fermarmi davanti alle opere che volevo contemplare, non davanti a Favretto, né a Matisse, né a Derain, né a Rousseau il Doganiere, né a Tosi, né a Broglio. Correva in cerca delle opere "da capire", ossia quelle che io non riuscivo a capire, e le maschere di guardia alle sale ci guardavano con quel disprezzo che soltanto le maschere sanno esprimere, in silenzio, probabilmente scambiandoci per due fanatici dell'arte d'avanguardia. Ebbi solo pochi minuti per guardare i "Fauves" ("Belve"), e subito mi trovai nella sala del cubismo. La mia consorte pretendeva di sapere immediatamente perché mai Juan Gris avesse dipinto uno schiaccianoci chiamandolo "ritratto della madre" e se il signor Maurice Raynal, dopo il ritratto fattogli dal medesimo Gris, avesse rotto i rapporti col pittore. Ma non aspettò le risposte, che del resto non intendevo dare, perché scoprì, strillando, una donna con quattro seni.

« Senti », le dissi, « stai quieta. È un quadro di Picasso. Vedi, il cubismo non si discute più: ormai è un fatto storico ».

« E quella donna là con i seni attaccati con due chiodi, cos'è? Un fatto storico anche quello? ».

Consultai il catalogo. « Un altro Picasso », informai. Mentre ci incamminavamo, Luciana domandò: « Ma Picasso non ha una moglie giovane e bella? ».

« Sì ».

« Allora dovrebbe decidersi ».

« Decidersi a che? ».

« A sposare le donne che dipinge o a dipingere quelle che sposa ».

Entrava gente nella sala: e mi affrettai a trascinare mia moglie, nella sala accanto. Lì però c'erano i futuristi, e Luciana non esitò a gridare: « Peggio che mai ». Io ribattei: « Un fatto storico! non si discute più nemmeno questo ». « Allora », disse la combattiva creatura, « andiamo da qualche parte dove si possa discutere ». Poco lontano, c'era un giovinetto in sandali e barba cavourriana, in compagnia di una ragazza così strabica che guardava sempre verso la parete accanto a quella verso cui sembrava guardare. Mentre uscivamo, li udimmo esclamare: « Borghesi ».

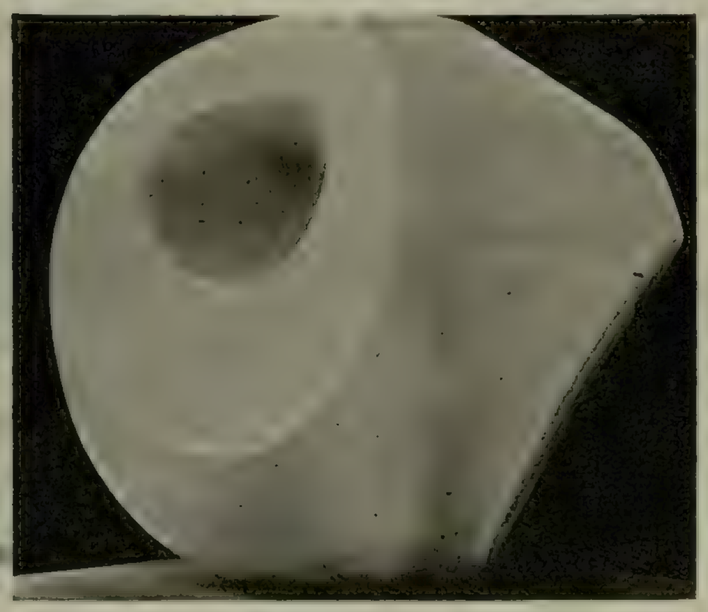
« Senti », dissi a Luciana non appena fummo in un angolo appartato, « qui ci osservano; non dobbiamo fare la figura dei cretini. Sai bene che alle mostre d'arte se uno non finge di ammirare quello che in realtà non ammira e non finge di capire quello che invece non capisce, viene giudicato un cretino da quegli stessi che sono nelle sue medesime condizioni ma che a loro volta sono sottomessi al giudizio di altri nelle medesime condizioni. Dunque sii sincera sottovoce, e invece fingi e ostenta l'ammirazione e anche un tantino di gaudio ».

Mia moglie è impulsiva ma obbediente. Durante il seguito della galoppata, non appena ci sospettavamo osservati, ci sforzavamo di dare qualche segno di gaudio. Per esempio, uno dei due esclamava: « Che valori formali », e l'altro: « Che ritmo cromatico »; uno si ritraeva di alcuni passi, e poi volgeva il capo verso l'altro, che lo imitava, facendo cenni d'approvazione.

Recitavamo la nostra parte davanti a quadri fatti di scacchiere, righe, mezzelune, macchie, schegge, topi schiacciati, donne ovoidali, donne a pezzi, che nel catalogo portavano i titoli: "Composizione", "Dialogo naturale", "Maternità", "Ritmi di danza", "Susanna". Una donna in stato di avanzata decomposizione era semplicemente per Raffaello Salimbeni una "Figura sdraiata", e quei cubetti sovrapposti erano per Toti Scialoja una "Donna che gioca col gatto"; ecco un cumulo di palloni neri, ed io non avevo nulla da spiegare alla consorte, perché il catalogo parlava chiaro: era la "Notte" di Carol Rama; e quelle macchie multicolori erano "Il clown", "Fantasia del prisma" e "Metamorfosi" di Paola Levi Montalcini, ma adesso non ricordo più come fossero distribuiti i titoli. « Perché quella donna ha tanti seni anche lei? »,

"Le litanie della sera" del pittore francese Alfred Manessier. Il sentimento pittorico non subisce variazioni se la tela viene guardata orizzontalmente.

La "Realtà nuova" dello scultore palermitano Nino Franchina, è un bronzo alto circa un metro. Tale realtà viene erroneamente scambiata dai visitatori più ingenui per una pala di elica o per una trottola.



Barbara Hepworth rappresenta a Venezia la scultura inglese. Notevole interesse ha suscitato questo gigantesco uovo con buchi, intitolato "Elicoidi in una sfera".

Un altro "Nudo" di Alberto Viani, realizzato sinteticamente con un piano di gesso ricurvo e due sfere. Il particolare della "padella con due cocomeri" (a sinistra) va osservato, secondo l'Alfieri, con "distacco".

Questo delfino con un sasso in testa è opera dello scultore milanese Alberto Viani ed è intitolato "Nudo". Per "scoprire" questa scultura è necessario, secondo un articolo di Bruno Alfieri, avvicinarvisi progressivamente e senza scatti sino a sfiorarla con la peluria della guancia.

sarò indulgente con voi se userete

vegetallumina

vegetallumina
evita e cura
ogni scottatura
favorendo
l'abbronzatura

contusioni
distorsioni
strappi muscolari
reumatismi
dolori articolari
scottature

VEGETALLUMINA, specialità medicinale, è in vendita solo nelle farmacie

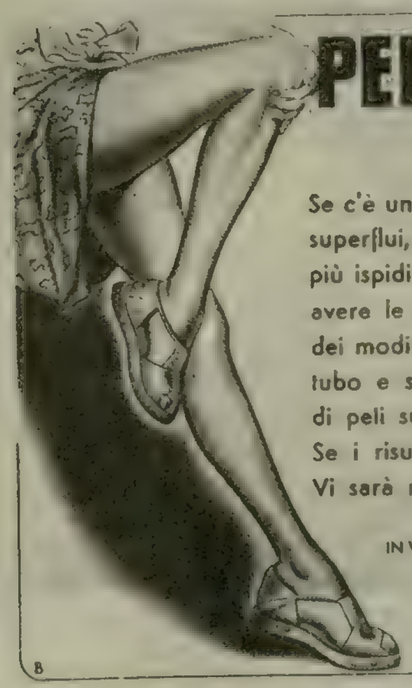
la lozione
dal triplice
effetto:

pulisce
tonifica
e protegge

Lara

lozione per il viso

TARSIA MILANO



PELI ELIMINATI:
gambe belle in 3 minuti

Se c'è un modo facile e rapido per liberarsi dai peli superflui, questo non è certo il rasoio che rende i peli più ispidi e più duri. La crema Veet vi permette di avere le gambe lisce e vellutate nel più semplice dei modi: spalmate la crema Veet direttamente dal tubo e sciacquate dopo tre minuti. Ogni traccia di peli superflui sarà svanita! Successo garantito. Se i risultati non fossero soddisfacenti, il denaro Vi sarà restituito.

IN VENDITA NELLE FARMACIE PROFUMERIE E DROGHERIE

Veet

B

domandò mia moglie, sottovoce.

« Aspetta che guardo il catalogo », risposi, sottovoce. « Ecco: è la chiesa nera di Dublino ».

Mia moglie fece il solito cenno solenne di approvazione, e mi bisbigliò: « Perché una chiesa con tanti seni? ». Ma già interrogava con poco ardore: si capiva che era rassegnata. Nulla ormai ci meravigliava più.

« Non so », bisbigliai. Un signore grave mi si era avvicinato; ammirava socchiudendo gli occhi sotto gli occhiali. Io gli dissi: « Che chiesa ». Lui rispose di sì con la testa; intanto mia moglie mi aveva tolto di mano il catalogo e frettolosamente mi tirava in disparte. « Guarda che hai saltato delle pagine », mi disse, « e hai letto la numerazione di un'altra sala; quello lì è il "Nudo disteso" di Bruno Cassinari. Cerca di stare attento se no si confondono le idee ».

Andammo avanti chiarendoci le idee con altre linee colorate, altre uova, altri topi schiacciati e gatti rotti, e frittate, ragnatele. Il catalogo, imperturbabile, informava: "Porto brettone" di Renato Birolli, "La pace" di Ennio Morlotti, "Comizio" di Giulio Turcato, "Trittico della libertà" di Emilio Vedova, "Il molo" di Antonio Corpora, "Natura morta con il mio gatto" di Luigi Spazzapan.

Al centro di una sala vedemmo molta gente seduta sopra un grande sedile imbottito; era silenziosa, estatica, con volti quali soltanto i visionari o i fumatori d'oppio possono avere. Non potemmo fare a meno di sederci anche noi, imitando l'atteggiamento degli altri. Ma il segreto di quell'affollamento non tardò a rivelarsi: ai piedi del sedile entrava il getto fresco dell'impianto d'aria condizionata.

Dopo il nostro turno di estasi, proseguimmo un po' rinfrescati. « Guarda una lotta di prosciutti », bisbigliò mia moglie.

« Parla piano. È il "Gruppo" di Alberto Calò, se t'interessa ».

« Un gruppo di prosciutti; che strano ».

Mi dispiace contraddirti, cara: ma quelli sono sederi ».

L'arrivo del signore che socchiudeva gli occhi ci sospinse oltre. Mi fermai davanti a un quadro che era innegabilmente troppo squallido: un gran fondo chiaro sostenuto in basso da una striscia grigia e toccato soltanto su un lato da una piccola macchia scura. Non ebbi il tempo di consultare il catalogo, perché sopraggiunse il signore che socchiudeva gli occhi. Presi la mia aria contemplativa e sospirai: « Che luce, che spazio ». Il signore sfogliò il catalogo. « Non c'è », disse: « sarà fuori concorso ». Ammirò per un po' e soggiunse: « Credo di non sbagliare classificandolo come un Picasso 1931 ».

Infatti, il signore si era appena allontanato, che il quadro girò e lasciò comparire una maschera nella sua divisa color terra d'ocra, dato che non era un quadro ma una porta.

Non lesinammo la nostra attenzione alle sculture. C'era una specie di poltrona di marmo che invece non era una poltrona e che sarebbe anzi risultata tormentosa come tale; infatti era la "Venere" di Sergio Signori. C'era un arnese di listerelle di legno che nel catalogo figura per quel che è: "Costruzione in legno" di P. Consagra. Quando poi si arriva alle sculture di Alberto Viani, non bisogna lasciarci prendere delle impressioni e credere che raffigurino questa un delfino con un sasso in testa, quello una padella con dentro due cocomeri, quest'altro una bomba: sono tre e hanno tutt'e tre il titolo: "Nudo". Per apprezzarle non c'è che seguire i consigli di un articoletto pubblicato in un numero unico molto serio: *Arte moderna*, a cura di Bruno Alfieri. Dice testualmente l'Alfieri: « Per scoprire una scultura di Viani occorre: *a*) una buona luce, ma non troppo violenta (sono ottime le luci lattiginose); *b*) concentrarsi con attenzione, ma senza esagerare (tipo seduta spiritica); *c*) farla ruotare con estrema lentezza su un ben oleato perno fisso, oppure, in mancanza di perni, girarci attorno lentamente, con passo regolare e senza perderla di vista neppure per un istante; *d*) avvicinarsi progressivamente e senza scatti sino a sfiorare con la peluria della guancia la fredda superficie del marmo o del gesso; *e*) accarezzare con la mano, leggermente, tutte le curve meno accentuate della scultura, anche quelle quasi invisibili; *f*) contemporaneamente, con l'occhio quasi a livello, girare di nuovo attorno alla scultura (questa volta un po' meno lentamente) e trovarsi improvvisamente dinanzi a montagne e a valli, a colline e a pianure, a fiumi e a laghi...; *g*) allontanarsi di colpo, e riacquistare la cognizione dell'unitarietà dell'opera; *h*) chiudere gli occhi per tre minuti e pensare a fiori ed a barche; *i*) riaprirli improvvisamente, e trovarsi di fronte all'opera; *l*) porsi lateralmente, e guardarla con distacco ». Ripeto, che questi consigli sono dati con molta serietà. Purtroppo non mancano incidenti: so di un bravo giovane che nel viluppo di giri, sfioramenti, chiusura d'occhi, perse di vista l'opera di Viani e trasferì l'attuazione dei consigli suddetti a una signora di passaggio, finendo duramente percosso dal marito di lei.

Luciana era allarmata per il ridicolo di tutti quei movimenti: « Non potremmo scoprire più tardi questo Viani? ».

« Possiamo anche tralasciare ».

Tralasciammo.

Incontrammo le sculture di Marino Mazzacurati, di Umberto Mastroianni, di Nino Franchina, de Toffoli, Lardera, Lipshitz, una madre col corpo triangolare dell'egiziano Gamal Segini, una specie di lombrico intitolato "Ragazzo lamelliforme" del francese Couturier, molte uova con molti buchi dentro della inglese Barbara Epworth, e una "Vergine" dello spagnolo Ferreira de la Torre, che mia moglie pretendeva che fosse un siluro. Non so se richiedevano anch'esse la ruotazione, gli sfioramenti, la peluria, ecc. ecc. Ad ogni modo, noi continuammo a tralasciare.

Avevamo ben altri pensieri. Il pittore Osvaldo Licini espone nove quadri, in ognuno dei quali girano un paio di cosi incerti. Il catalogo diceva: "Amalassunta 1" per il primo, "Amalassunta 2" per il successivo; e così via, fino ad "Amalassunta 9". Luciana sommò i numeri di tre in tre e li giocò poi al lotto. Era evidente che i coniugi Rusconi ormai sostenevano bene ogni urto. Affrontammo un' "Impossibilità di rinunce" del portoghese Costa Pinto, fatto coi soliti gatti rotti, e del medesimo, un "Sorge l'aurora", dove di rotto c'erano gambe teste e altre parti del corpo rimescolate. Superammo gl'incubi del messicano Tamayo, preannunziatomi da ogni parte come la rivelazione di questa Biennale, e arrivammo infine ai ghirigori dell'americano Jackson Pollock. Questi, a quanto rivela l'entusiasta numero unico già citato, e come del resto io capii subito, non ha la minima idea di quel che vuol fare e fa, quando dipinge: inchioda la tela al pavimento, poi ci lascia gocciare colori e sabbia, vetri rotti, oggetti, vari, servendosi non già di pennelli, spatole, o cose simili, bensì di bastoni, cazzuole, coltelli: è lui stesso a informarci, anch'egli serissimo. Poi vede che cosa riesce e, furbissimo, non mette un titolo, bensì un numero e una data. Quando uno dice del quadro che riproduciamo che è "N. 1, 1948" come si fa a contraddirlo?

Uscimmo alle 4 del pomeriggio. Non avevamo visitato la Biennale, dove in realtà sono esposte opere di grande importanza e bellezza, ordinate con ogni cura, bensì soltanto le opere "mostri", che sono la minoranza rispetto alle prime. Comunque sempre talmente numerose che occorre compatire me e Luciana se, tornati alla vita, ammirammo con ristoro e simpatia le belle ragazze dei manifesti di una bibita dissetante.

Edilio Rusconi

Los Angeles (California). Ogni anno il "club delle invenzioni" indice un concorso a premi per le novità più importanti, e soprattutto più utili, diffuse negli Stati Uniti. Ecco una novità premiata quest'anno: la pompetta ad aria per raffreddare il budino o la minestra in brodo.

Biennale XXV

"Minosse", 30/4/1950

TEATRI

Alla Biennale non ci vogliono

Innegabilmente la verità spiace a chi potrebbe avere la coda di paglia.

Ce ne siamo accorti quando l'Ufficio Stampa della Biennale al quale ci eravamo rivolti per ritirare il biglietto d'ingresso per la prima rappresentazione de «IL REDUCE» e «SALTUZZA», ci ha risposto che per il nostro critico era disponibile soltatnto un posto alla seconda rappresentazione

Abbiamo naturalmente rifiutato quanto ci veniva offerto.

Desideriamo chiarire ai signori della Biennale che quando un giornale chiede per i propri redattori la possibilità di assistere ad una manifestazione, lo fa soltanto allo scopo di tenere al corrente i propri lettori dello svolgersi della vita culturale e artistica della città. E ciò dovrebbe saperlo meglio di noi il Conte Zorzi, vecchio giornalista e, attualmente, a capo dell'Ufficio Stampa della Biennale.

Minosse piaccia o non piaccia ai signori della Biennale è l'unico settimanale di cronaca che da oltre 45 settimane si stampa a Venezia.

Non saremo di tanto cattivo gusto da indagare a chi i signori della Biennale offrono senza esserne richiesti, i biglietti delle loro manifestazioni. Non elencheremo qui le decine e decine di mogli di sacrestani che hanno inorridito nel sentire le parolaccie di Baseggio nelle vesti di Ruzzante.

Rivendichiamo soltanto il diritto della stampa, anche se periodica, a esser messa in condizione di svolgere la propria missione che è missione altamente educativa.

Anche se i tempi sono cambiati negli uffici della Biennale si ricordano ancora sistemi dittatoriali, non certo confacenti con l'attuale clima di democrazia.

Scusandoci con i nostri lettori per non poter dar loro la nostra critica sul secondo spettacolo all'aperto di Campo S. Trovaso, ci riserviamo di iniziare fin dal prossimo numero un'inchiesta sul come vanno spesi i molti milioni messi a disposizione per i vari Festival e, sopratutto, sull'entità degli incassi delle varie manifestazioni.

B.A.

IL LIBRO DEL GIORNO

ICARO E PETRONIO

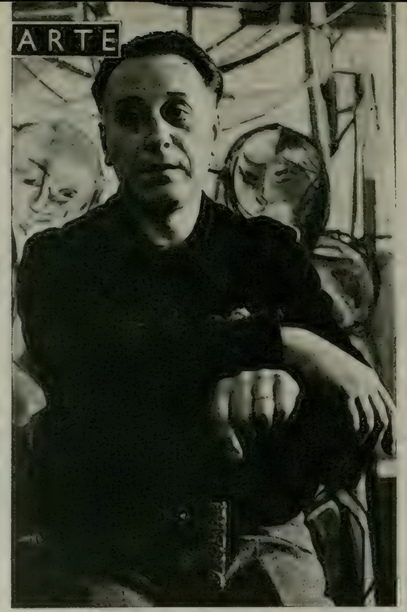
Questo romanzo di Elio Bartolini (E. B.: *Icaro e Petronio*, Mondadori, Milano, 1950) fu anch'esso segnalato dalla Giuria del «Premio Hemingway 1949», e narra d'una rivalità di contrabbandieri al confine italo-jugoslavo. Antagonisti Icaro e Petronio; e c'è tra gli altri un personaggio d'un certo rilievo e d'una certa riuscita (con tratti assai vivi), che è «il vecchio del Cristo» (che stava cioè al «crocicchio del Cristo»): «...era un vecchio straordinariamente furbo, straordinariamente curioso, sempre informato di tutto; che però di questo tutto si divertiva a parlare in modo pieno di finezze e di sottintesi perchè, come lui stesso a volte avvertiva, chi ha orecchie da intendere intenda». Petronio, il «vecchio», noi lo conosciamo di persona, Icaro no, ma per ogni dove ne sentiremo la potenza (vedere a pagina 119 una, per così dire, realizzazione corale di questo strano individuo, da come lo descrive la gente, e non l'ha visto, ma ne parla). Icaro! Chiamato forse con questo strano nome da quel suo raccogliere grano da ogni parte, e trafficarlo alla sponda opposta *per via di mare* («per quella parola: mare, che egli ha buttato là in mezzo alla pianura»). Toccato fin dal principio il tasto che duole: «Allora il contrabbando, proprio come un fiume che deviando isterilisce una regione, abbandonava la pianura e i sentieri della montagna per questo altro percorso, e Tonio e quelli che si ostinavano con lui rimanevano nel mezzo dell'antico letto come inutili sassi».

Chi regge il racconto è dunque Petronio o Tonio, che a suo tempo aveva aiutato i partigiani («fino a un certo punto»), e s'era compromesso con i tedeschi («fino a un certo punto»): adesso trafficava con gli slavi. Spregiatore degli altri, solitario, con un gran concetto di sè, ostinato («pessimista» lo dice anche l'autore, e con una scontentezza dentro che gli si rivelerà nella sfortuna), dovrà un poco alla volta cedere il campo a Icaro, perchè non volle venire a patti, farsi gregario. Tre volte torna, nel romanzo, il nome antico di Sansone coi suoi Filistei, per riassumere e anche un tantino esaltare, la figura di Tonio. Ma ci sta per retorica, a dirla franca; chè alla fine egli si ridurrà, semplicemente, a sporgere denuncia contro Icaro e i suoi compagni; e il lettore non vedrà la loro rovina, ma gli bisognerà immaginarsela con un poco di fantasia (che significa, mi pare, accreditar tanto un lettore, e come scrittore evitar le fatiche).

Nel romanzo, è giusto dichiararlo, ci sono parti di qualche bellezza. Le due scene della casa, la casa di Tonio, come due tempi d'un atto che precipita: l'assaporamento d'un'ultima dolcezza, sotto il portico, pieno di ricordi, e poi l'incendio (il ripiegamento, la fine di Tonio, tutto qui); e un principio, come spesso accade, scattante, vivo (lo senti anche al battito della prosa, alla felicità del timbro); e ritratti, disegni delineati con acutezza (insisto su quello del «vecchio del Cristo»); infine tutta la tecnica del contrabbando saputa rendere e, come dire, orchestrare. Ma c'è un peccato: a un terzo del racconto, il ripetersi di situazioni, di casi (nella dura lotta con Icaro), che genera monotonia; e un mezzo peccato: per ciò che riguarda Tonio, al momento della sfortuna toccato certo dentro dagli affetti, stanco della sua vita accanita (chè conferisce alla sua figura, ma lo tira un po' fuori dal corso della vicenda). Non c'è che un punto, la scena del «vecchio», col «vecchio» che inesorabilmente, e un poco per volta, lo ricatta («Quando se lo vide davanti, con quella faccia gialla e le vene che il sorriso faceva risaltare sulla pelle come le nervature di una foglia, cominciò con l'amaramente domandargli se veniva da parte di Icaro»); e sarà questa l'ultima prova di forza dello scrittore. Voglio dire del narratore; chè, nella resa di questo personaggio (di Tonio, dico), mentre la finezza del Bartolini s'è dimostrata attiva, e come in ascolto di certe segretezze, l'arte, l'arte del narratore, di tanto s'è dimostrata spesso rinunciataria; e peggio sarà nella chiusa, come s'è detto. Questo breve romanzo, avrebbe guadagnato, forse, con un andamento e scorcio da racconto, condotto con più urgenza, pur senza rinunciare alle diverse sfumature e impasti.

GIUSEPPE DE ROBERTIS

ARTE



RENATO BIROLLI veronese. Nelle sue ricerche coloristiche si scopre l'origine veneta. Filtrata però attraverso alle più moderne esperienze pittoriche. Lavora a Milano.

MARIO MAFAI compagno inseparabile, negli anni della prima giovinezza, del compianto Scipione. A proposito dei suoi quadri si è parlato dei *Fleurs du mal* di Beaudelaire.

DOMENICO CANTATORE barese, da molto stabilito a Milano, ha condotto la sua feconda fatica di artista con serietà morale esemplare. In quest'ultimo periodo lo si vede impegnato in una ricerca di stile che il suo desiderio di classicità ravviva.

ARTURO TOSI nella sua villa di Rovetta in Lombardia, trascorre in serenità i giorni sempre lavorando con lena alle proprie tele. Maestro del paesaggio della terra lombarda egli ha vivo il piacere quasi fisico del colore e dei suoi impasti miracolosi.

I PITTORI ITALIANI CONTEMPORANEI ALLA XXV BIENNALE

La Commissione preposta all'ordinamento della Mostra ha giudicato con sentenze inappellabili, ma nella scelta delle opere e dei nomi rappresentativi dell'Arte italiana contemporanea si è mossa con cautela

Venezia, *luglio*

(DAL NOSTRO INVIATO ENRICO SOMARÈ)

Tirannico consigliere, lo scrupolo mi ha ricondotto alla XXV Biennale per obbligarmi ad osservare anche meglio le pitture, le sculture e i disegni degli artisti italiani contemporanei, e il calendario mi ha fatto giungere a Venezia la sera della Festa del Redentore, mentre la città e la laguna s'inghirlandavano di lumi e sui canali scorrevano gondole e imbarcazioni adorne di grappoli e di collane di palloncini colorati, e nel cielo di velluto liquido salivano i razzi e si estinguevano languidamente le rose crepitanti dei fuochi artificiali. Più tardi, in piazza San Marco, ai tavolini laccati del Caffè Florian, non mi accadde di scorgere nessuno degli artisti e dei critici che vi sedevano in circolo a conversare allusivamente e a pronosticare di premi fino a tarda notte, nei giorni faticosi della *vernice* e dell'inaugurazione, e il mio spirito, lontano dal timore che mi incutevano allora i loro occhi e i loro occhiali, colse l'occasione propizia di godersi un'altra volta lo spettacolo di quella piazza che Napoleone, contento di aver occupato l'intero appartamento, definiva il «Salotto d'Europa». Anche De Chirico, questo San Giorgio che trafigge il Drago della Biennale esponendo attualmente qui all'insegna della «Canottieri Bucintoro», era scomparso.

Nei vangeli democratici (ma ce ne sono di apocrifi) dei tempi poco felici che attraversiamo si legge che discutere è necessario. La partecipazione italiana alla XXV Biennale ha provocata qualche discussione nel vuoto, dal quale non si è cavato alcun ragno. Per la verità, non era in potere dei Commissari preposti all'organizzazione della Mostra nè di modificare la situazione reale dell'arte italiana contemporanea nè di esaurire, in una sola tornata, tutto lo scibile pittorico e sculturale dei connazionali viventi. Forse l'errore commesso dalla Commissione, se le difficoltà di separare il criterio di scelta del giudizio di valore non fosse così ardua, consiste nell'aver operato come un tribunale ateniese, anzi spartano, per sentenze inappellabili, anzichè come un giudice cristiano preoccupato di costruire obbiettivamente il processo, il processo dell'Arte moderna. La Biennale, per quanto destinata ad accogliere Mostre di selezione, resterà sempre un'esposizione superiormente informativa e, in certo modo, sperimentale. Non può e non deve pretendere di essere Caronte che giudica e manda secondo che avvinghia. Diversi, nella storia dell'arte, sono i dannati che finiscono in Paradiso, a dispetto dei demoni maggiori o minori, e parecchi i luciferi decaduti. La storia dell'arte moderna si verrà costruendo anche sui dati e sui risultati delle grandi Mostre internazionali come questa, ma la critica definitiva di quest'arte si fa coi testi, con le monografie responsabili, mentre una Commissione, per essere composta di più persone, è un organo criticamente irresponsabile, e perciò stesso tenuto a funzionare con ogni cautela.

Incauta e temeraria oltre ogni dire nel campo minato delle Mostre retrospettive, organizzate al fine di ricostruire senza testimoni il processo dell'arte moderna, che finirà con la condanna dei giudici, la Commissione per le arti figurative si è invece comportata cautamente, e non senza indulgenza, sul terreno accidentato dell'arte italiana contemporanea. L'elenco dei partecipanti non è breve: 297 invitati, con tre opere, con due o con una; altre 250 opere, corrispondenti a 250 nuovi espositori, ammesse da una Giuria eletta interamente dagli artisti; quattro Personali, che dovevano essere cinque con quella di Sironi assente, dedicate ai pittori Carrà, Magnelli, Semeghini e Severini; una Mostra di Roberto Melli, limitata a dieci pitture e alle quattro sue sculture uniche. Assenti, sebbene invitati, Casorati, Fazzini, Manzù, Morandi. Presenti, con una decina di opere recenti, Alberto Bartolini, Filippo De Pisis, Alberto Gerardi, Osvaldo Licini, Francesco Menzio, Aldo Salvadori, Luigi Spazzapan, Arturo Tosi, Renzo Vespignani, Giuseppe Viviani; con cinque, Giovanni Barbisan, Renato Birolli, Gigi Broggini, Felice Carena, Bruno Cassinari, Arnoldo Ciarrocchi, Virgilio Guidi, Mino Maccari, Marcello Muccini, Fausto Pirandello, Toti Scialoja, Giovanni Stradone; con tre opere, al posto delle cinque concesse, avendo così preferito ridurle di numero e aumentare la dimensione di alcuna, Mario Mafai, Ennio Morlotti, Armando Pizzinato, Renato Guttuso.

La partecipazione italiana alla XXV Biennale è dunque rilevante, e se fra gli esclusi dall'invito, fra gli invitati per forza con un'opera sola e fra i rifiutati dalla Giuria vi sono certamente dei buoni artisti maltrattati, costoro dovrebbero consolarsene virilmente, ricordando che persino un principe dello stile, un disegnatore irreprensibile come Ingres considerava l'istituzione del *Salon* più nociva che utile all'arte, e che se il suo mantenimento s'imponeva per ragioni sociali, la cosa migliore era di sopprimere ogni giuria e di farne così l'incontrastato dominio del più completo eclettismo.

La mostra personale di Carrà comprende, fra paesaggi, composizioni, nature morte e due ritratti, trentun dipinti, che rappresentano qualitativamente, dal *Pino sul mare* del 1921 alla *Natura morta con mele* del 1950, la produzione di un trentennio. Dopo l'avventura futuristica, la parentesi cubista e la stasi metafisica, Carrà, come un pellegrino giottesco che si destasse allora in una camera vuota con una sola finestra, sentì che fuori albeggiava, e il buon allievo di Cesare Tallone che era stato sopraffatto dal seguace di Marinetti, si buttò giù dal letto deciso a farla finita con gli incubi notturni. Gli avveniristi sostengono che proprio in quel punto cessava di esistere il novatore e rinasceva il passatista represso, ma poichè il soggetto del nostro discorso non è nè il nuovo nè il vecchio, ma la pittura senz'altro, si dovrà invece supporre che in quel momento moriva nel suo bozzolo un pittore di finzioni mentali e sorgeva un artista genuino e potente. Si è parlato, a proposito di queste sue pitture, di realismo poetico, e la definizione acquisterebbe di forza senza quel *poetico*, che, nel concetto dei suoi compromettenti sostenitori, ha la dubbia e l'equivoca funzione di sostituire copertamente il *metafisico* d'un tempo, e che nell'opera realistica di Carrà s'insinua non come un pregio dell'espressione ma quasi come una velatura sentimentale per occultarne le imprecisioni, che in alcuni paesaggi tonali, quali *Il Cinghiale* (1926), il *Meriggio* (1927), *Il Cancello* (1930), *La pineta* (1932) appariranno risolte a forza di attriti e di acuità.

Compagno di Carrà quale firmatario del primo Manifesto dei pittori futuristi (11 febbraio 1910) e del Manifesto tecnico della pittura futurista (11 aprile 1900), Gino Severini, che si era trasferito a Parigi fin dal 1906, si mantenne fermo nel proposito di non indietreggiare davanti alle complicazioni intellettuali che distinguevano e compromettevano i termini delle sue ricerche parallele alle ricerche e alle trovate dell'avanguardia francese. L'attento presentatore della sua Mostra, Giuseppe Marchiori, ne enumera alcune: la rappresentazione del moto e dei «groviglio festoso dei danzatori in un gioco intenso e vivace di luci e di colori» nel quadro che lo rese famoso, *La danza del pan-pan al «Monico»* (1910-1912) e nel *Geroglifico dinamico del Bal Tabarin* (1912); cubismo orfico; purismo cubista; riflessione neoclassica; periodo metafisico dei Pulcinella; ricerca delle proporzioni perfette; amoroso studio dell'arte paleocristiana e bizantina; abbandono finale dello spirito alla visione mistica, alle apparizioni celesti. Questo Severini affine tramutato, per trasposizione dialettica, in una specie di Beato Angelico moderno è una spiritosa invenzione, che consiglia di ristabilire, in omaggio all'artista, la verità. Nel mazzo delle carte che la natura gli ha offerto, Severini non ha trovato nè gli assi nè le figure, ma i quattro sette: di quadri, disegno geometrico; di cuori, colorazione per complementari; di picche, composizione severamente ritmica; di fiori, sottile modulazione che tende all'arabesco. Con queste carte, che avrebbero scoraggiato un giocatore meno metodico, egli ha vinto la sua partita d'artista.

Parigino intermittente dal 1899 al

CARLO CARRA': il vecchio leone non ha affatto interrotto il suo fantastico viaggio attraverso i sontuosi regni dell'arte. Dalle lontane esperienze futuriste attraverso alle grandi affermazioni del periodo metafisico in questi ultimi anni ha affrontato una nuova ricerca che è definita con la parola «realismo». Quest'ansia bramosa testimonia della sua giovinezza spirituale.

Segue

ANTONIO CORPORA (*a destra*), italiano nato a Tunisi, ha soggiornato a lungo in Francia. Nelle sue composizioni pittoriche si ritrovano forme che fanno sentire il sapore del Mediterraneo: forme indistinte, forse scheletri di navi. Ad Antonio Corpora è stato assegnato il Premio della R.A.I. di duecentocinquanta mila lire. Il fotografo lo ha qui colto mentre sta conversando con il noto critico d'arte Lionello Venturi.

1914, Pio Semeghini ha bevuto deliziosamente alle fonti dell'impressionismo e si è fermato più volte, come rapito dal loro colore profondo, davanti alle acque e alle rocce di Cézanne, e le figure dolenti di Modigliani lo avvinsero. Da quelle, ape operaia, trasse egli il polline per il suo miele pittorico, dolce allo sguardo ed aspro alcuna volta. Da queste, le prime riflessioni dei suoi disegni condensati, di una delicatezza che non esclude la forza. È a Venezia e a Burano, dove ha poi lungamente dimorato, che i suoi francesismi vennero riassorbiti nei nuovi tessuti serici della sua pittura frusciante, come la veste invisibile della sua Musa leggera: *Canale* (1913), *Arti di Burano* (1923), *Fiori* (1948), *Frutta* (1948), *Figura* (1950).

Arturo Tosi, sempre attento, è presente con dieci opere scelte e recenti, così recenti che le crete e le erbe del podere pittorico *sentono* qui tuttavia l'umidità delle piogge che le bagnarono e il calore del sole che le riscaldò.

Conosco la pittura di Alberto Magnelli fin dalle origini o quasi e ne riconosco la specie nelle ventotto pitture che rappresentano l'evoluzione di questo fiorentino di nascita, che risiede a Parigi dal 1931. Il suo presentatore, Léon Degaud, scrive: «Tosto si apre per Magnelli tutto il dramma della pittura... Dramma del colore fin dall'inizio, dal quale però Magnelli deduce subito che esso deve accompagnarsi necessariamente a un dramma della forma. Il colore determina la forma. La forma determina il colore». Siamo d'accordo, ma non è un fatto nè impressionante nè nuovo: la determinazione drammatica del rapporto colore-forma ha un buon secolo di vita vissuta. Di nuovo, se non erro, non c'è che l'assunzione del colore e della forma a categoria dello spirito, cosa evidentemente eccessiva, poichè si tratta di determinazioni puramente tattili e visive. Il dramma pittorico si svolge nella sfera dell'intuizione, non già in quella dei sensi, e l'intuizione, come è risaputo, non opera per generalità, per universali astratti, ma per particolari, cosmicamente situati, di volta in volta, al centro della realtà. I titoli dei quadri di Magnelli sono anch'essi rivelatori: *Esplosione lirica n. 1* (1918), *Esplosione lirica n. 2* (1918), *Forme rimbalzanti* (1937), *Punti di ostilità* (1944), *Nient'altro* (1947), *Rimovendo l'infinito* (1948). La sua pittura è una vorticosa, od altrimenti geometrica, moltiplicazione di ritmi e di colori formali, che si gustano con gli occhi, desiderosi di indovinarne il lirismo impossibile e il rigore necessario.

Due raggruppamenti opposti, se non due Mostre di gruppo, mettono in visitatore davanti agli astrattisti per partito preso e ai realisti per partito estetico e politico insieme. Per quanto tocca i primi non mi è consentito di sottacere che, a senso mio, le basi estetiche dell'astrattismo in atto (l'astrattismo non ha ragione d'essere che in potenza) sono assai deboli, poichè sono state costruite in fretta coi residui e coi detriti della logica astratta, piegata, se non distrutta ancora interamente, dalla grande dialettica moderna, una strada maestra che passa attraverso i territori filosofici ben murati di Vico, di Kant, di Croce, dove s'incontrano poeti e critici valorosissimi. La base dell'arte è l'intuizione. Il suo processo consiste nella risoluzione del contenuto, nella forma, risoluzione drammatica, superatrice e sublimatrice. Nella cosidetta arte astratta questo rapporto fondamentale, questo processo non ha più luogo: la forma, ormai privata del suo carattere risolutivo, vi si fa sterile soggetto di sè medesima. A parte questa considerazione, che non pretende di esaurire la questione, ma soltanto di adombrare i termini nei quali va posta, la sciolta complessità compositiva delle opere di Renato Birolli, le larghe stesure ben coordinate di Ennio Morlotti, le inquietudini ritmiche di Angelo Savelli, le amarezze tonali di Emilio Vedova, gli ardori aggressivi di Giulio Turcato, le inquadrature visive di Giuseppe Santomaso, le risoluzioni scroscianti di Antonio Corpora, sono documenti di vitalità pittorica, di energia creativa, prova di entusiasmo: la ragione dei giovani giustifica i loro torti.

Il gruppo dei realisti va verso il popolo, una direzione in cui sempre li accompagnerò volentieri, poichè dove mai, se non nel popolo vero, che è inconsapevolmente aristocratico, si trova oggi qualche splendore di vita morale? Costituire la realtà come soggetto dell'arte è un gran principio, sto per dire l'unico, ma la realtà dei realisti di cui si tratta è soltanto una sezione polemica della sua struttura. L'artista non è uno strumento politico della storia. Come artista, come ingenuità operante, egli non ha nessun peccato originale da scontare, e la dialettica del bene e del male economico non è che un ostacolo, uno dei tanti e non il maggiore, per il suo spirito. E ritornando ai dipinti di Gabriele Mucchi, elaborati e sofferti, di Armando Pizzinato, impetuosi e costrutti, di Angelo Testamanti, rapidi e svolti, di Mario Mafai, colorati e plasmati succosamente, di Renato Guttuso, più felice e più forte nella figura in piedi puntata contro il terreno di uno *Spaccapietre*, che nel *Ritratto di Carlo Levi* seduto, non mi sarei preoccupato che della misura in cui essi potevano essere considerati quali assimilazioni del reale, se non avessi avvertito in alcuni l'alterazione, l'avvelenamento prodotto dalle iniezioni di un elemento antiartistico: l'odio.

ENRICO SOMARÈ

RENATO GUTTUSO, tra quanti hanno affrontato temi sociali in pittura, è colui che per talento e per forma espressiva ha saputo raggiungere i risultati artistici più validi. Notoriamente comunista, spesso interviene nelle polemiche d'arte. Qui sta ritraendo nel suo studio romano, lo scrittore Carlo Levi.

BRUNO CASSINARI, tra i giovani che hanno rivissuto le esperienze cubiste di Picasso, ha dato nobilissimi frutti. Appartiene al gruppo milanese di Brera che è stato nell'immediato dopoguerra quasi una nuova «Bohême»; ma tormentata e sensibile anche ai problemi critici, attenta a ogni aspetto del mondo.

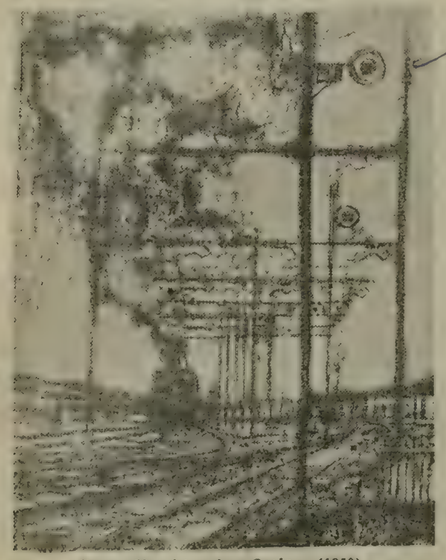
LA 25ª BIENNALE D'ARTE DI VENEZIA

TEMI STORICO-CULTURALI della Mostra Veneziana

di VITTORIO DOMINI

QUESTA 25. BIENNALE non ha avuto nè continua ad avere vita facile; per molteplici motivi di ordine organizzativo (dopo la secessione Dechirichiana del '48, continuata quest'anno con una mostra personale dell'artista insieme a Romano Gazzera alla Bucintoro, s'è avuta stavolta la scissa intentata dal Beonio Brocchieri, un pittore torinese che, escluso dalla giuria della 25.a Mostra, ha aperto una vasta polemica contro l'on.le Ponti Commissario straordinario della Biennale), e artistico-«quantitativo», giacchè molti sono stati i critici che si sono lagnati dell'enorme numero di opere esposte (circa 3.500), dell'eccessivo «vezzo» delle retrospettive di artisti e di movimenti che secondo gli scrittori toglierebbe ogni interesse alle Biennali che verranno, perchè sarebbe già stato esposto quasi tutto l'esponibile, e del regolamento che, ammettendo fra le 250 opere di artisti italiani non invitati grande abbondanza di pezzi insignificanti avrebbe precluso una più ampia esposizione da parte degli artisti invitati, alcuni dei quali, come Sironi, Marini, Morandi, Manzù, Casorati (membro fra l'altro della Commissione per l'Arte figurativa della Biennale che ha scelto le opere) non si sono presentati affatto.

Ad elencare altre critiche comparse sulla stampa italiana ci sarebbe da riempire qualche cartella: e solo per questo non lo facciamo, convinti però che una simile esposizione della critica alla Biennale sarebbe una magnifica giustificazione, per opera dei critici, delle mille scuole e tendenze di cui la mostra espone le ricerche, e insieme darebbe il polso degli ambienti artistici e culturali italiani in relazione appunto ad una esposizione che ha, se non altro, l'enorme valore di proporre ogni due anni, alla meditazione, allo studio, alla critica le fasi maggiori e più significative della ricerca artistica contemporanea.



Renzo Vespignani: «Scalo» (1950)

Ma ritorniamo sui nostri passi, cioè alla Biennale vera e propria, che, come abbiamo già detto, questo anno, quasi a celebrare il giubileo, ha superato sè stessa. Effettivamente in nessuna mostra di questo mondo, ma nemmeno in questi tradizionali padiglioni fra i verdi giardini di S. Elena si era mai visto simile abbondanza, e, notate, abbondanza di qualità.

Se avete la pazienza di sopportare un lungo elenco, all'infuori del quale è del resto impossibile capire in questa 25. il disegno della Mostra, vi faremo qui un itinerario logico del materiale esposto.

La partecipazione italiana è composta dalle retrospettive, ricche e logicamente esposte, di Giacomo Favretto (nel centenario della nascita), di Medardo Rosso, di Ernesto de Fiori, Lorenzo Viani, Cino Bozzetti e Mario Broglio, di quattro personali (Carrà, Magnelli, Semeghini e Severini) della Mostra del Futurismo (che viene del resto ad inserirsi in quello che Palucchini chiama «programma culturale e storico della Biennale»), e delle ricche esposizioni di Bartolini Melli, de Pisis, Gerardi, Vespignani, Tosi, Menzio, Broggini, Carena, Birolli, Viviani, Ciarrocchi, Guttuso, Scialoja, Maccari, Rosai, per non citare che i maggiori e più rappresentati. Aggiungete poi circa 300 artisti, invitati con 800 opere, e i 250 ammessi con un'opera dalla giuria sui 3608 pezzi di 1608 concorrenti, per farvi un'idea della vastità e, diciamolo, completezza, ad onta della diecina di assenti celebri, della rassegna italiana, che ha poi la tradizionale civetteria di concludersi con il padiglione dell'arte decorativa «Venezia», magnifica esposizione di cose belle, vetri, mosaici, ceramiche, merletti, ricami, tessuti d'arte e lacche, orgogliosamente rappresentaitive d'una perfetta gentilezza artigiana dalle grandi inobliabili tradizioni.

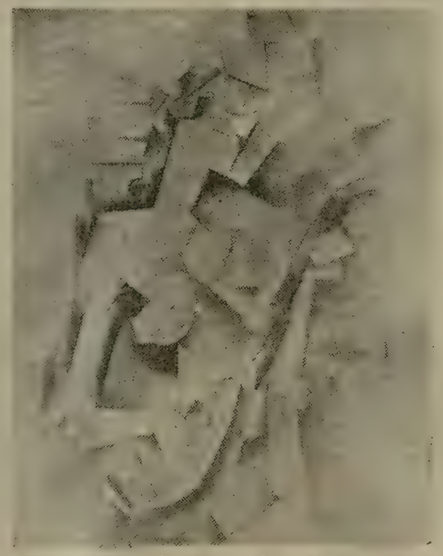
2.° Itinerario: partecipazione straniera.

Anche qui, quest'anno, si deve registrare un primato: ben 22 nazioni partecipanti, alcune delle quali, Israele, Sud Africa, Brasile, Messico ecc., per la prima volta.

Solo i padiglioni dell'URSS, della Cecoslovacchia (utilizzato dall'Argentina) e dell'Ungheria sono rimasti chiusi, dolorosa assenza di un mondo che, al di là del sipario di ferro, non sa trovare nemmeno per un istante la serenità d'animo necessaria a partecipare, su un piede di parità, a delle libere competizioni artistiche che oggi molti nel mondo ravvisano come uno dei settori in cui potrebbe affermarsi una qualsiasi intesa e comprensione fra i blocchi.

Lo stesso criterio che dalla scorsa manifestazione perseguono gli organizzatori della mostra italiana è stato accolto questa volta da molti paesi: abbiamo avuto quindi, accanto ai molti artisti presentati con 1 o 2 opere, numerose e qualficatissime retrospettive e personali anche nei padiglioni esteri.

L'Inghiltrra ha presentato una retrospettiva di Constable e 2 personali di Matthew Smith e di Barbara Hepworth, il Messico una impressionante retrospettiva di Clemente Orozco e 3 personali di Rivera, Tamayo e Siqueiros, la Germania, oltre alla mostra del «Cavaliere Azzurro», una retrospettiva dello scultore Barlach e personali di Beckmann, Hofer, Emil Nolde, il Belgio una grande retrospettiva di Ensor, gruppi di opere di Permeke, De Smet, Delvaux. La Francia, presente da par suo, ha esposto una retrospettiva di Bonnard e personali di Utrillo e Matisse, e inoltre Adam, Gromeire, Loryou, Caillard e altri, l'Austria una personale di Boeckl e sculture di Wotruba, il Brasile De Carvalho e Portinari, l'Irlanda Mc Guiness e Reid; la Spagna le retrospettive di Fortuny y Madrazo e Solana, la Svezia 2 retrospettive dei disegnatori Josephson e Hill. Aggiungete le personali di Pellegrini e Suter della Svizzera, la personale di John Marin (Stati Uniti), quelle di Lubarda, Kos, Augustincic e Radaus (Jugoslavia), di Weie e Sondergard (Danimarca), di Ernesto Scotti (Argentina) ed altre ancora, e la rassegna straniera vi apparirà senza dubbio ricca, piena di significato, validissima alla conoscenza di movimenti e di maestri che, presentati nelle opere più sigaificative della loro ricerca, serviranno senza dubbio a chiarire vecchi sistemi e ad aprire campi nuovi.



Pablo Picasso: «La donna del mandolino» (1910)

«Cristo che calma le tempeste», di James Enser (Belgio) - 1891

Ma quello che a nostro parere rivela sopratutto gli intenti culturali ed educativi della rassegna veneziana è sopratutto il suo programma storico.

Il successo della Mostra dell'Impressionismo del 1948 deve aver certamente confortato l'idea degli organizzatori, se quest'anno quel primo tentativo appare ingigantito, e non senza vantaggio. Il nostro terzo itinerario percorre infatti quattro mostre di eccezionale interesse e valore: quella dei «Fauves», con numerose opere di Matisse, Braque, Vlaminck, Dufy, Derain, Marquet ecc., quella del Cubismo, attraverso i quattro maestri che sopratutto lo hanno iniziato (Picasso, Braque, Gris e Leger), quella del primo Futurismo italiano, cui abbiamo già accennato, con opere di Boccioni, Carrà, Balla, Russolo e Severini, e quella del Cavaliere Azzurro (Blaue Reiter), con Kandisky, Klee, Marc, Macke, Kubin.

Questo itinerario storico-culturale resta molto validamente completato dalle eccezionali retrospettive del Doganiere Rousseau, dei disegni di Seurat, di Kandisky, della mostra degli scultori di oggi, con opere di Laurens, Arp e Zadkine, e da una personale del pittore Jacques Villon.

L'arido elenco cui l'eccezionale ampiezza dell'esposizione ci ha obbligato, non sarebbe però da solo capace di fare intendere il disegno della mostra, l'evidenza del quale, sopratutto relativamente al terzo itinerario or ora esposto, è necessaria a chi voglia prendere occasione da questa Biennale per proporsi lo studio attento di cinquant'anni di arte moderna.

Perciò, dopo l'esposizione generale parleremo esclusivamente di questo programma storico culturale della Biennale, rimandando ad una prossima volta l'esame delle cose più notevoli e più impegnative presentate dall'Italia e dalle altre 22 Nazioni espositrici.

Dicevamo dell'utilità della Biennale per proporsi lo studio attento di cinquant'anni di arte moderna, e non lo facevamo senza motivo. Ciò risulterà maggiormente evidente quando si controllino le reazioni del grande pubblico davanti alle opere astratte, surrealiste, suprematiste, cubiste, ecc., e si noti invece, per le opere che «si capiscono» un indotto compiacimento fondato forse sulla falsa credenza che l'arte possa essere tale solo quando copia, più o meno fedelmente, il creato.

Manifestazioni come queste di inadeguatezza critica non devono del resto meravigliare soverchiamente. Noi siamo infatti delittuosamente abituati e forse inconsciamente educati a vedere nell'arte rinascimentale il «non plus ultra», solo perchè le figure umane (e non tutte!) di un Michelangelo o di un Leonardo, di un Tiziano o di Angelico sono le più realistiche che sia dato di conoscere nella storiografia artistica.

Non molti purtroppo, sono, anche fra le normali persone di cultura, coloro che sanno di materia e forma, di «contenuto» e di «linguaggio», e coloro che riescono a gustare i capolavori dei grandi cinquenteschi al di là della somiglianza antropomorfica. Per la gran massa, sulle ali di un ridevole «progresso», Cimabue, Boninsegna o Wiligelmo sono dei primitivi che poco mette conto esaminare, se non per vedere da quali «imperfezioni» e «puerilità» si è partiti per giungere a Buonarroti. Questa massa è composta di quelli che troppo spesso scambiano una copia con l'originale, che credono che nella Gioconda ci sia meno da capire che, poniamo, in un Picasso o in una composizione metafisica di Carrà, che sono convinti che i nostri maestri comacini valgano meno degli architetti greci e che Benedetto Antelami sia un rozzo principiante nei confronti di Polignoto o di Mirone. A

costoro è inutile spiegare come ben rari siano gli artisti di ogni tempo compresi e apprezzati dal grosso pubblico contemporaneo, e tentare di far intendere come poche, pochissime volte nella storia si sia avuta arte realistica, giacchè per essi solo o qualsiasi pezzo d'arte un po' vecchio è un capolavoro, e solo e qualsiasi pezzo di arte contemporaneo è come minimo un tentativo immeritevole di apprezzamento, e inoltre un mosaico bizantino, una terracotta di Della Robbia e un Carracci o un Guardi sono tutte espressioni «realistiche» che si crede di capire (distinguendo solo una diversa maniera di compire il colore), perchè è relativamente facile intendere il loro contenuto.

Ma è appunto per questi — stavolta veramente realistici — motivi che gli intenti culturali della Biennale ci sembrano assurgere a grande valore. A questo proposito scriveva recentemente un noto critico (Giulio Carlo Argan in «Ulisse» n. 12) che «...se oggi anche l'uomo della strada, di fronte a un Raffaello o a un Caravaggio, s'interessa piuttosto dei valori di forma e colore che della dolcezza o fierezza dei volti, il merito di questa maggior giustezza d'apprezzamento risale al cubismo o alla cultura dalla quale è mosso ed il cui ambito ha illimitatamente allargato»

E cominciamo, in ordine logico, con la mostra dei «fauves». Questo è certamente — fra quelli presentati a Venezia, il movimento che meno ha scandalizzato, anche se da molti non se n'è capito esattamente il valore.

«Fauves», cioè belve! E invero i pittori di questa scuola, se così essa si può chiamare, giacchè si tratta piuttosto di alcuni artisti ritrovatisi per un breve periodo di tempo (1904-1908; soltanto di Matisse si può dire che cominci col 1899 e finisca col 1910) in posizioni abbastanza comuni fra loro di ribellione alle decadenza e involuzione dell'impressionismo, si gettarono con tanto ardore e tanta selvaggia passione in questa lotta da essere appunto chiamati così da un critico d'arte del tempo, il Vauxcelles, che visitò una loro collettiva nel 1905, a Parigi; e il nome rimase.

Ossip Zadkine: «Orfeo» (1949)

Wassily Kandinsky: «Trenta, 1907»

Naturalmente il movimento ebbe degli ispiratori, e trasse le sue premesse da alcuni pittori della generazione precedente, come Van Gogh e Gauguin, da Seurat, dagli ultimi lavori di Cezanne. Van Gogh ad esempio, che scriveva già nel 1888: «...invece di rendere esattamente quello che vedo, mi servo dei colori arbitrariamente per esprimermi fortemente», ci dà la misura di quanto si fosse staccato dall'impressionismo nel prevenire la nuova maniera, laddove da impressionista avrebbe certamente detto «per rendere con la maggiore verità ed efficacia quello che vedo, lascio trascorrere i colori sulla tela agli ordini della mia immediata sensazione». Ma il fatto che il movimento dei «fauves» non abbia mai avuto un manifesto; nè si sia formato da una vera e propria secessione di artisti, nè abbia lavorato su un programma comune testimonia dell'individualità addirittura esagerata di ciascuno dei suoi componenti, i quali si trovarono d'accordo per un minimo periodo di tempo, e poi maturarono ciascuno per una strada diversa. Fra essi Maurice Vlaminck, che iniziò con un impeto irrefrenabile nella intensità del colore, si volse verso una pittura di stati d'animo di sapore espressionistico: Derain, calcolatore ed equilibratore sommo, che l'innato classico senso di misura condusse ad un ragionato cubismo, Marquet, che il gusto del disegno (ricordare l'originalità del tratto nerastro presente nelle sue opere) orientò ad attenuare e dosare smaggiorment i colori, Braque, convinto lui stesso che la scomparsa del «fauvismo» derivasse dall'impossibilità di «restare sempre nel parossismo», artista perennemente scontento e perennemente in ricerca, alla pari di Matisse, che recò nel movimento quella razionalità e freschezza che doveva condurlo subito dopo al cubismo; e Dufy, raffinato calligrafo, e tutti gli altri minori, sulle intuizioni sempre più personali e quindi sempre più diverse di ciascuno, arrivarono in breve alla disgregazione del movimento. Il quale però ebbe egualmente un grande valore orientativo, specialmente nella ricerca di Matisse, senza dubbio il più geniale dei «fauves», e come premessa logica necessaria agli sviluppi posteriori della pittura.

Fra i «fauves» Matisse fu infatti colui che meglio riuscì a rispondere al presupposto comune che aveva unito in quegli anni giovani provenienti da diversi ambienti, di diversa formazione, il presupposto cioè che la preoccupazione dell'artista non dovesse essere quella di realizzare l'immagine della natura, sebbene valorizzata e resa con particolari accorgimenti tecnici o sotto la determinazione di una impressione irrazionale, ma quello di partire dalla natura per realizzare una pittura nella quale l'unico spessore fosse costituito dallo strato di colore, una pittura immateriale, solo dal colore determinata nella terza dimensione delle cose rappresentate, priva di personali psicologie e di sottintesi filosofici d'avanguardia.

Il grande valore dell'affermazione, pur brevissima, dei «fauves» è dunque tutta qui: nell'aver completato in modo molto più deciso la ribellione iniziata dagli impressionisti trent'anni prima, ponendo così quel presupposto nuovo dell'arte contemporanea, prima di allora sconosciuto, che si potrebbe definire così: libertà dell'artista di fronte alla natura e a se stesso.

Quanto il «fauvismo» era stato romantico e passionale, tanto fu intellettualistico e razionale il cubismo: una reazione adeguata, dunque, ad un movimento che all'aprirsi del secolo della scienza e della tecnica manifestava il disprezzo più totale per qualsiasi razionale ripensamento e ricreazione del reale. Ma i cubisti, è doveroso dirlo, si avvantaggiarono enormemente della rivoluzione «fauvista». Grazie ad essa essi poterono partire, come i «fauves», dalla natura, tenendola solo come base di riferimento per una sua totale rielaborazione. Ma portarono alle estreme conseguenze questo assunto, aprendo la possibilità dell'esistenza all'arte metafisica e a quella astratta; cosicchè se oggi gli astrattisti, i suprematisti, i costruttivisti elaborano le loro opere che vogliono essere creazioni nuove, inesistenti in natura e che dalla natura prescindono, ciò è perchè il cubismo, partendo da oggetti in natura esistenti, si preoccupò di immergerli o di vederli nello spazio, sezionati, rotti, distaccati in una trasposizione bidimensionale che invece pretendeva — e a suo modo ci riusciva — di vedere l'oggetto da ogni parte, come girandoci attorno, e di vederlo sopratutto in una connessione spazio-temporale, che lo cogliesse nella sua durata.

E' evidente che sotto a tante ricerche e a tanta ostinazione per una tesi non poteva non esserci un dibattuto e ben chiaro programma, studiato profondamente nelle sue premesse teoriche e nella sua attuazione pratica: le quali si riconoscono rispettivamente nella smania della conoscenza, assoluta, totale, vera, che batteva alle porte di un secolo che annunciava già da allora molte «novità» da conoscere, valutare e inserire in un sistema, e nella rivoluzione che infirmava completamente la scoperta prospettiva dello spazio dell'arte rinascimentale per cercare in un altro modo di scoprire la realtà più profonda delle cose.

E il futurismo? In esso è certamente da ravvisarsi un figlio, anche se degenere, dei primi cubisti. Un figlio degenere che troppo tentò di impregnare la nuova visione cubista della realtà di contenuti, di intenti, di significati che fatalmente dovevano passare. Cosicchè appellarsi alle realtà nuove delle macchine, della velocità, dell'industria, della vita delle città moderne per dare un valore nuovo alla poetica cubista che era allora al suo nascere non poteva non anticipare di già la decadenza e la morte. Il mondo nuovo che aveva impressionato il gruppo dei futuristi italiani che l'11 febbraio 1910 firmavano a Parigi il loro Manifesto non sarebbe rimasto nuovo per troppo tempo: sarebbe anch'esso, fatalmente, come ogni prodotto accidentale di un dato periodo storico, diventato vecchio, lasciando vuoti di speranza, e, quel che più importa in questo caso, di validità nel progresso formale coloro che lo avevano, polemicamente, vaticinato.

Non è da dire però che il futurismo italiano sia passato senza lasciar traccie nell'arte contamporanea. Le sue scoperte formali, quali le linee forza di Boccioni e di Balla, o la tecnica divisionistica del primo Severini, tese ad esprimere quel moto incessante, quella velocità, quella maledizione dell'azione che lo contraddistingueva furono poi raccolti e rielaborati, e non senza frutto.

Dicevamo poco fà della mostra dei Cavaliere Azzurro, e di altre personali e retrospettive: le esamineremo rapidamente. Il Cavaliere Azzurro, vera comune intuizione artistica di alcuni pittori tedeschi dell'immediato anteguerra, fra i quali il russo Kandisky, presenta delle notevoli affinità con le caratteristiche dei cubisti e dei fauvisti. Di questi la profusa libertà coloristica, di quelli l'avvio deciso verso le prime forme di arte astratta che si conoscono. Una realtà, quella ritratta da questi artisti, completamente trasfigurata in nuove visioni, in ricchezza coloristica, in fantasie musicali di ritmo, di linee, di impasto. Anche qui nessuna poetica classificata, nessuno schema preconcetto: solo il rivolgersi con occhi nuovi — e naturalmente con una mente che aveva conosciuto le recentissime rivoluzioni pittoriche — alla realtà, per trasformarla e riviverla. I risultati ultimi del movimento, che visse pochissimi anni, sono visibili nella retrospettiva di Kandisky, presentata in padiglione a parte. Qui la ricerca dell'artista, morto nel 1944, si è esasperata in forme di realtà assolute, di astratte geometrie, di puntinismi del più prezioso colore, di decorazioni ardite e fantastiche:

In questo panorama si possono inserire agevolmente anche le personali di Jaques Villon e degli scultori Arp, Laurens e Zadkine. Villon (n. 1875) (il suo vero nome è Gaston Duchamp) francese, si inserisce a suo modo nella corrente cubista, per la personalissima maniera di distendere il colore sulla rete delle linee, che, stabilite dal ritmo generale dell'opera, altro non sono, nella loro geometrica costruzione, che «una impalcatura — è il pittore stesso a dirlo — su cui «si distendono i colori».

Dei tre «scultori d'oggi», raggruppati in un padiglione a parte che fa viepiù notare la quasi totale assenza della scultura da questa Biennale, poco ci resta da dire.

E' in questi scultori evidente quanto la ricerca dei grandi movimenti pittorici di cui abbiamo parlato si sia in loro riflessa. In Arp (1887), in Zadkine (1890), in Laurens (1885) è assolutamente riconoscibile la lotta per affacciarsi alle conquiste del cubismo, che aveva aggiunto in un altro modo che non fosse quello prospettico tradizionale una terza dimensione alle due assolutamente piatte dei «fauves». Ma la scultura ha già tre dimensioni: come aggiungerne una quarta, cioè come aumentare la verità dell'opera, come arricchire la plastica che la determina? Degli scultori presenti, Zadkine risolve il problema plastico con una scabra ruvidità, che accentua la nozione di materialità e di dolore; guardate l'Orfeo riprodotto a pagina 10: non c'è una linea, un muscolo, un movimento, un tempo, un suono scaturente dalla lira, incarnata nel corpo stesso, che sfugga alla drammatica eccitazione dell'artista; Arp e Zadkine risolvono invece la loro ricerca nella scorrevolezza luminosa dei piani, che, senza soluzione di continuità, ritmati solo da qualche segno o incavo deciso e tagliente, vogliono afferrare tutta la luce possibile, tutto lo spazio possibile che non li delimita, ma solo confina con essi, in una sorta di comunione degli elementi che è insieme scientifica e surreale.

Rousseau (1844-1910), che cominciò la sua battaglia lungi tanto dalla produzione accademica quanto dai tentativi rivoluzionari degli impressionisti, ha un suo fascino particolarissimo. Non è accademica presunzione di «realista», la sua, ma una incantata ingenuità, che gli faceva fermare nello spazio le figure, così, come gli erano apparse eppure come erano in realtà, immobili, in posizioni spesso impossibili, composte di colori festosi, ricchi di corposità, affacciate in un mondo poetico che solo per un istante non appare surrealistico.

Georges Seurat (1859-1891) appare anche lui in posizione isolata, sebbene la sua opera sia molto vicina a quella degli impressionisti. L'artista si distacca da questi per la sua ferma convinzione che il disegno, in gran parte, costituisce da solo il quadro. E' in questa scoperta del disegno, si inquadra la scoperta della luce, che da sola determina il profilo, i piani, la plastica, gli stati d'animo. I disegni presentati in questa eccezionale retrospettiva valgono proprio per questo: tutti bozzetti

Henri Matisse: «Odalisca, 1928»

di grandi opere pittoriche del maestro, essi sfruttano la granulosità della carta per apparire, variegati in una atmosfera di sogno, uomini, animali, oggetti. La luce consuma, fà risaltare, approfondisce, pianifica: ogni funzione questo mago del disegno ha demandato ad essa con risultati impensabili.

Crediamo che chi ha avuto la pazienza di seguirci fin qui abbia notato, da questi ultimi appunti, la nostra fretta di concludere questa tremenda passeggiata: un giro che ci ha occupato due interi pomeriggi e che abbiamo cercato, nostro malgrado, di sintetizzare in qualche pagina. Ma ora, alla sua conclusione, crediamo di poter tirare le somme, se le nostre note sono valse non a far comprendere una parte notevole della pittura degli ultimi 50 anni (sarebbe ingiusto il richiederlo), bensì a mettere in evidenza quali concetti e quali poetiche abbiano presieduto alla elaborazione di forme artistiche che da decenni ormai si vanno producendo, fra lo scandalo dei più, e la rinforzata costanza degli artisti.

Le prime domande che l'uomo qualunque si può proporre, ripetendo a Venezia questo itinerario, è questa: sono valide queste pitture e queste sculture? ossia: queste opere costituiscono «arte», nel senso normale della parola?Questa è una prima domanda fondamentale, alla quale dobbiamo rispondere affermativamente: le opere presentate alla Biennale, costituiscono effettivamente un fatto artistico; sono opere valide, anche se non sono misurabili od esaminabili con il normale metro critico dell'uomo della strada. Tutto conforta queste asserzioni: il temperamento e le capacità indubbie degli autori, lo sviluppo che i movimenti hanno avuto, il consenso di gran parte della critica contemporanea, che per di più, si noti bene, si è esercitata e formata su opere di grandi maestri passati, da nessuno discussi. A queste risposte probabilmente il nostro uomo della strada farà una smorfia, e potrebbe dire: allora io sono un imbecille, e quindi me ne vado. Ma ci pare doveroso afferrarlo per la giacca, farlo ritornare indietro, accomodarlo su uno dei comodi divani dell'esposizione, e fargli un discorsetto che potrebbe, all'incirca suonare così: Non comprendere queste opere non vuol dire essere imbecilli, tutt'altro. Vuol dire semplicemente essere abituati a credere che un'opera d'arte debba avere sempre, ad esempio, i caratteri dei lavori di un maestro della rinascenza. Ciò è errato. Quanto dicevamo più su circa questo malvezzo della «educazione artistica» ancor oggi vigente torna qui alla ribalta. Nella storia dell'arte si sono avute centomila scuole, centomila tendenze, centomila maniere di trattare la tela, il colore, il marmo, il legno, il muro, la stoffa e qualsiasi altro materiale. Si sono avute centomila arti poetiche e centomila maniere individuali di vedere ed esprimere la realtà — poichè la ricerca artistica — invenzione, cioè trovamento — varia necessariamente da individuo ad individuo, da civiltà a civiltà, da cultura a cultura, da periodo a periodo; e per tutte le cose fatte dall'uomo o determinate dalla volontà vige questa legge sapientissima, evidentemente divina. E' in essa la radice di ogni progresso, come è anche la possibilità di ogni disastro, perchè all'uomo è stata questa capacità di decidere e di fare — in assoluta libertà —, il bene e il male. Dunque questa arte è valida. L'uomo della strada ci interrompe: ma che cosa può giustificarla?

E' semplice la risposta, e la speriamo esauriente. Se è evidente che ogni popolo, ogni periodo storico, ogni civiltà, ogni individuo ha la «sua» arte, questa — non si spaventi nessuno — è arte del nostro tempo. E, si noti bene, è arte del nostro tempo anche quello che all'uomo della strada piace. Un Sironi, un Campigli, un De Pisis, un Tosi, che secondo lui sono abbastanza «realisti», sono egualmente validi, per lui, per noi, per tutti. Ma anche Viani e Vedova e De Pero e De Luigi e Birolli e cento altri, insieme a Kandisky, a Laurens, a Boccioni e a Picasso sono validi, sono arte del nostro tempo, sono una testimonianza della nostra maniera di vivere, dei nostri problemi spirituali. Si ha un bel dire: ma, Michelangelo... Michelangelo è vissuto nel '500, e nel '500 ha realizzato la pittura del tempo, in cui trionfava l'Umanesimo. Bisognerebbe che fosse possibile il miracolo, di prendere uno dei grandi moderni, Picasso ad esempio, di trasportarlo a ritroso nel tempo, ponete nel '300, di dargli la mentalità, i gusti, la cultura del tempo: di farne cioè un contemporaneo di Giotto. Non credete forse che la sua pittura sarebbe qualcosa di molto simile quella del grande fiorentino?

Per questo le ossessioni formali, sopratutto formali della pittura moderna non possono non essere specchio fedele di questa società in frantumi nella quale viviamo, dei lampeggiamenti di un mondo materialistico e meccanico che sembra affacciarsi all'orizzonte, dell'ansia di libertà, di evasione, di pace, di tranquillità, di amore che pervade il cuore di tanti uomini del nostro secolo. Sotto questo punto di vista il problema dell'arte moderna rientra nelle sue normali proporzioni di uno dei tanti fenomeni che contraddistinguono la nostra civiltà, non meno dei moti rivoluzionari, delle guerre mondiali, del comunismo, del fascismo, delle passioni sportive, dei divertimenti, della tecnica, del progresso scientifico. Guariamo gli uomini, eleviamoli al piano soprannaturale, e sorgeranno nuovi istituti sociali, nuova giustizia, nuova fratellanza, nuova civiltà: e, sì, anche un'arte nuova.

La terza ed ultima domanda dell'uomo della strada potrebbe essere allora questa: ma allora, è vero che l'arte moderna è malata, va cambiata, reimpostata su nuove basi? Adesso lo contentiamo, il nostro interlocutore, gli diciamo di sì. E ciò non è provato soltanto dal bisogno che in tutte le loro azioni — e quindi anche in arte — gli uomini manifestano; ma anche l'arte stessa, come la politica a-cristiana che finisce nell'anarchia e nella rivoluzione, come la civiltà materialistica che finisce nella dittatura e nel sangue, come il positivismo nelle leggi e nelle scienze che porta al delitto e alla violazione dei diritti umani, anche l'arte di questo secolo dimostra questo suo progressivo inaridirsi. Le libertà che a volta a volta l'artista ha proclamato per sè si sono rivolte contro di lui, e l'arte astratta è aperta testimonianza che da quella parte non si può più avanzare. Anche qui, perduto o disprezzato il principio di un'arte commisurata e a servizio dell'uomo gli artisti hanno cercato di «creare», immenso atto di superbia, che, se non ha impedito loro di compiere delle opere obiettivamente valide, li ha portati ad un vicolo cieco per il quale non si intuisce il proseguimento. Le poetiche nuove si sono inaridite, gli artisti di oggi cercano invano forme e linguaggi nuovi.

Abbiamo detto invano, perchè anche qui la soluzione del problema deve posare su una vittoria dello spirito. Il ravvedimento della civiltà del secolo 20., che lentamente si va volgendo a Cristo, porterà anche in campo artistico il suo frutto: forse, a stare attenti, già se ne vedono i prodromi; e, se tutto andrà nel senso per cui noi combattiamo, non potremo non vedere in arte una consolante fioritura.

Gioventù tedesca del dopoguerra

esami di cui il «Junge Welt» del 2 novembre 1949 pubblicava le condizioni.

Scegliamo alcune domande e questioni fra quelle che vengono proposte ai giovani aspiranti al titolo di merito. Per il distintivo in bronzo bisogna saper rispondere, fra l'altro, a cinque domande relative alla costituzione della Libera Gioventù Tedesca e riferire i punti più importanti di un gruppo di opere, in cui troviamo avvicinati Heine a uno scritto sul come fu data la tempra all'acciaio; l'esame non è completo se non si conoscono vita e opere del presidente della repubblica democratica tedesca, Wilhelm Pieck. Per il distintivo in argento si richiede la conoscenza dell'ABC del giovane della FDJ, della Costituzione vigente nella Germania orientale, di alcuni concetti di economia (piani, produzione, ricostruzione, salari ecc.), e de «La Madre» di Gorki o di altre opere ritenute progressiste.

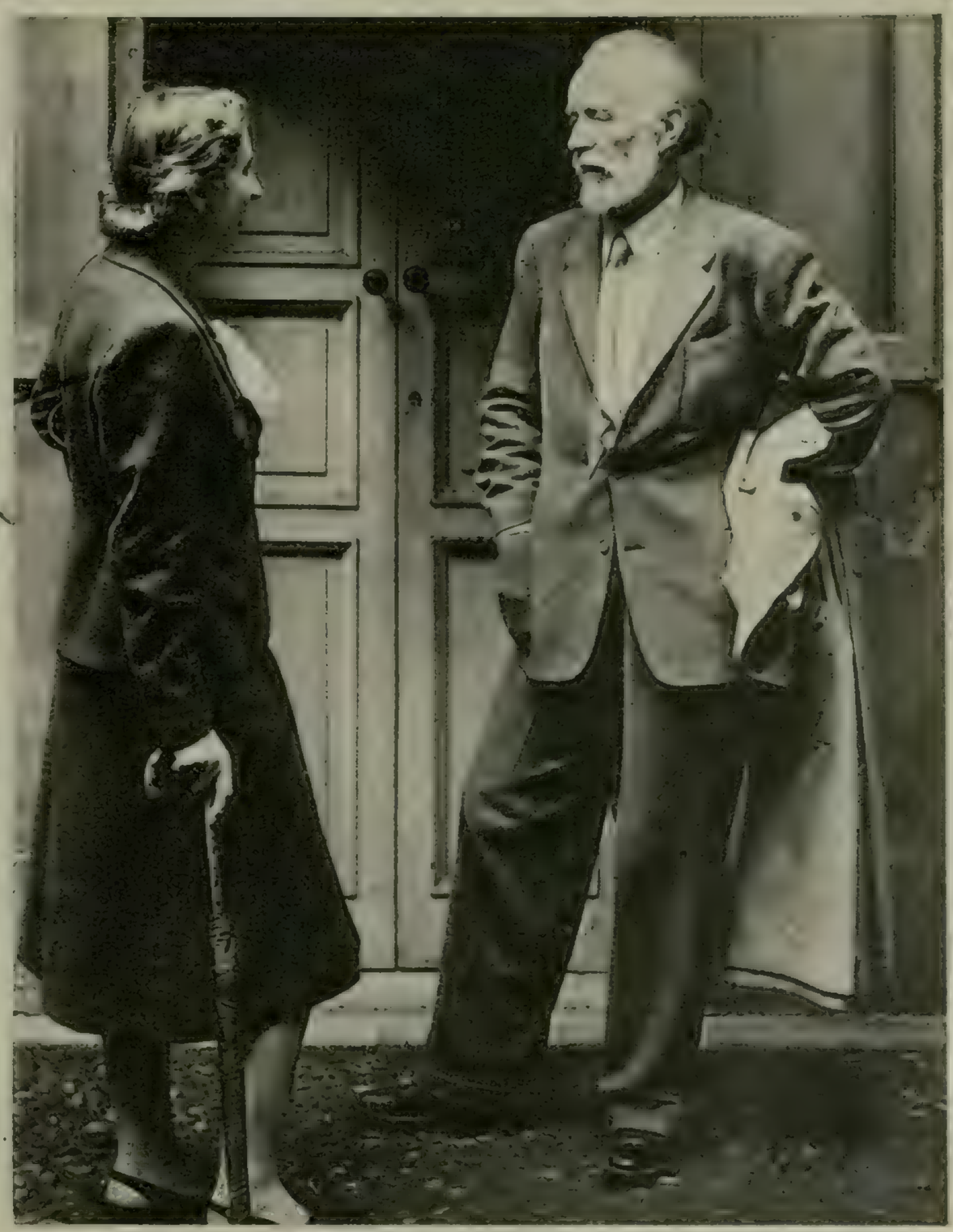
Nè è questa degli esami l'unica sede in cui venga curata la preparazione politica dei giovani tedeschi. Le rubriche di giochi dei giornali della FDJ sono piene di domande simili a quelle accennate sopra. Un giornale illustrato della giovane generazione, «Der Start» del 28 ottobre 1949, poneva ai lettori dei quesiti circa il processo avvenuto in America contro alcuni capi comunisti, sulla rivoluzione d'ottobre ecc. Anche i bambini dai sei ai dieci anni vengono avviati alla comprensione del comunismo: «Der junge Pionier» del 20 febbraio 1950 spiegava con queste parole la differenza tra la Germania orientale e la Germania occidentale: «... voi siete certi che la vita per i bambini può essere più bella e più felice, per esempio, nell'Unione Sovietica. Domandate ad Adenauer e ai suoi accoliti perchè essi non costruiscono nella Germania occidentale case per gli esploratori e nuove scuole...». Il medesimo giornale pubblicava lettere di bambini indirizzate a Stalin per il suo settantesimo compleanno.

L'opinione pubblica della Germania occidentale è chiaramente orientata, nella maggior parte, contro le mene della FDJ, e qui è possibile svolgere un lavoro di critica e di opposizione che presto o tardi porterà i suoi frutti, specialmente quando i giovani stessi, con mentalità più matura, saranno in grado di giudicare la realtà che la FDJ nasconde dietro le apparenze di una organizzazione giovanile apartitica.

Oggi come ieri, non è possibile andare avanti nella vita senza una tessera, e la gioventù è rimasta vittima di una dittatura di partito che si serve di essa a fini politici contrari all'interesse della Germania stessa. La preoccupazione più grave sta nel fatto che i metodi usati nella zona orientale determinano il fermarsi di una mentalità giovanile materialistica che richiederà molto lavoro e lunghi anni per essere ricondotta ad una visione cristiana della vita.

L'inizio di questo lavoro è subordinato al realizzarsi di un complesso di condizioni che non si vede ancora come e quando potranno verificarsi. Il giorno in cui anche la Germania, come è nei voti di tutti, potrà riprendere il suo cammino accanto alle Nazioni libere di Europa, le forze sane del popolo tedesco dovranno assumere l'impegno di riedurre una generazione ingannata e tradita da uomini irresponsabili.

"Tempo" 5-12 agosto 1950



Massimo Campigli (a sinistra) e Felice Carena, fra gli espositori italiani, sono ormai fuori dalle acque tempestose della polemica.

DA VENEZIA PARTE UNA LUNGA STRADA

Aspra ed ingrata è la strada su cui si sono incamminati gli artisti italiani che affrontano qui il giudizio del pubblico: ma tutto può essere discusso, fuorchè la fatica e il talento di tanti più o meno valenti, l'impegno delle loro ricerche e la nobiltà dei loro risultati

Venezia, *agosto*

(DAL NOSTRO INVIATO ENRICO SOMARÈ)

Di sala in sala andando, tra pareti grondanti di colore, alla ricerca non dirò del Bello («Se avesse qualchedun la gentilezza - di sapermi indicar dove sta il bello - stia pur sicuro che con gran lestezza - vado a trovarlo e faccio di cappello»; poetava Telemaco Signorini), ma del Brutto moderno che ha la sua bellezza, del Singolare, dell'Espressivo, dell'Impressionante, dell'Intimo, mi sono fermato più volte. Ho veduto e anche ammirato i dipinti coloristicamente immaginosi di Francesco Menzio, le aberrazioni geniali di Mino Maccari, le precisioni disegnative e gli orgasmi pittorici di Luigi Bartolini, i lucidi meandri disinvolti di Brindisi, le figurazioni lussuose di Bruno Cassinari, le annunziazioni abbaglianti di Luciano Gaspari, le indiscrezioni eleganti di Toti Scialoja, l'umana selvaggina trionfata di Carlo Levi, le ariostesche evasioni di Pompeo Borra, le sovvenzioni plastiche di Fausto Pirandello, gli assembramenti e i colloqui chiaroscurali di Ottone Rosai. Come affreschi strappati alle pareti di una palestra alessandrina, le pitture di Massimo Campigli, *Cantante e pianista*, *Pittrice e modella*, *Tessitrici*, tutte e tre del 1950, riflettono, con una ben dosata mescolanza di arcaismi stilistici e di modernismi facciali, i gesti, le attitudini e le espressioni inconsapevolmente remote della nostra esperienza visiva, e ne rappresentano, sotto questo rapporto, l'ètimo: singolarissimo incontro, che passa dall'urto al consenso.

Di Ugo Bernasconi ho visto cose ispirate, di un disegno cortese e di un colore commosso. La *Occupazione del latifondo* di Giuseppe Migneco è un'impresa pittorica riuscita. Non ho veduto nuove fantasie migliori di Gianfilippo Usellini, che ha spesso il torto di preferire i suoi umori ai suoi valori. Domenico Cantatore procede cautamente nel suo cammino di pittore di figure sofferte, meditate, e le sue declinazioni persuadono. Fiorenzo Tomea affronta il tema di un *Cristo* in croce con buoni resultati. Dino Lanaro, con *La fornace*, ha colto nel segno. Italo Valenti, che espone tre dipinti, conferma qui le sue doti d'artista emotivo e spaziale. Ho apprezzato i disegni delicati e compiti di Aldo Salvadori: inchiostri limpidi, sanguigne tiepide, pastelli tenui. Le pitture contrastate di Umberto Vittorini fanno presa. Quelle di Sante Monachesi conservano e comunicano il fervore con cui sono state eseguite bravamente. L'acume visivo e la capacità di emozione di Renzo Vespignani si dimostrano tali. Gianni Vagnetti si complica, ma è sempre interessante. Diverso l'interesse che destano i componimenti malinconici e puntigliosi di Antonio Donghi, che hanno il pregio della freschezza e della trasparenza: Gregorio Sciltian realizza come può a modo suo, ma realizza, e se un bel giorno gli riuscisse di *intonare* meglio, di *proporzionare* di più, come gli riesce di classificare gli oggetti, non esiterei a riconoscerlo.

Folla di pittori

Gli artisti che seguono non sono raggruppabili, se non per affinità negative, che non hanno il carattere di somiglianze dovute a ricerche comuni. La pittura di Roberto Melli, per esempio, è un'aiuola di espressioni lucide e ferme, che rifuggono, come sensitive, da ogni contatto. La maniera di questo coscienzioso pittore ferrarese è forse la sola che non ostenti di contravvenire a certe regole del buon dipingere: le *Sponde del Tevere* (1911) e un *Ritratto* (1930) possono piacere a molti e non debbono dispiacere ad alcuno. Le tele di Filippo De Pisis, ove un'allegrezza e una malinconia segreta si struggono, gorgheggiano dilettosamente. Le figure ritmiche di Virgilio Guidi, le sue marine galanti, scoprono l'intenzione di voler essere musicalmente ascoltate con gli occhi, trasposizione forse eccessiva, che ne altera i pregi. Tre opere sciolte, ma in versi, di Giuseppe Cesetti, illustrano il racconto maremmano di questo pittore apprensivo. Felice Carena espone sette dipinti, quattro nature morte e tre composizioni intitolate *Momento della mia vita*. Il magistero consumato di questo pittore è sempre stato palese, e la febbre dell'esecutore che cerca il capolavoro è più alta di quanto non sembri. Non so, che squilibrio tra sentimento e plasticità gli ha reso un tal proposito, degno del suo spirito e consentito dal suo valore, più arduo.

L'impossibilità spaziale di invitare tutti gli espositori alla mia tavola critica mi obbliga a sostituire il commento con la citazione. Sala VII: *Matrona*, forte ritratto di Donato Frisia; *Fanciulla bionda*, soave immagine di Francesco De Rocchi; *Grattacieli a Genova*, di Anselmo Bucci; *Ragazze*, di Giuseppe Montanari; *Recesso campestre*, di un verde così placido, di Nino Springolo. Sala X: *Il divano addormentato*, di Guido Peyron; *Il castagno bianco*, un fervido lavoro di Nino Bertocchi. Sala XI: *Interno del Palazzo Courtois a Tolosa*, di Mario Cavaglieri. Bianco e Nero: *Paesaggio del Brenta*, monotipo di Luigi Tito; *Vigneti*, incisione di Anna Maria Racca; *Vento nel parco*, disegno a penna di Giorgio De Vincenzi. Sala XII: *Il Garda*, di Luigi Pizzini. Sala XIV: *Bimbi nell'orto*, di Mario Micheletti; *Litigio al circo*, di Giuseppe Jacchini; *Il cappello di Nina*, di Maria Mola. Sala XIV: *Natura morta* (tenace), di Emma Jecker; *Pineta romana* (vibrante) di Angelo Del Bon. Da notarsi, nella Sala XV,

Segue

Smalto
Peggy Sage
Manicure-pedicure

Questo smalto elegante da risalto alla bellezza delle vostre mani.

È fluido, scorrevole... di lunga durata...

SMALTI NORMALI E MADREPERLATI

Grande varietà di toni brillanti... affascinanti...

Peggy Sage

Lo smalto del mondo elegante

DR. CARREL

CONTRO LA CALVIZIE USATE

SCIENTIFICAMENTE STUDIATA DALLA "PRODUITS DR. CARREL" E FABBRICATA NEI LABORATORI DELLA "GRAND PRODUCTS Co." LA LOZIONE "GEMME DI BETULLA" COMBATTE LA CADUTA DEI CAPELLI E NE FAVORISCE LA RICRESCITA.

DELICATAMENTE PROFUMATA

GEMME DI BETULLA

GRAND PRODUCTS Co. Ufficio Vendite - MILANO Piazza Duse 2 - Tel. 265320

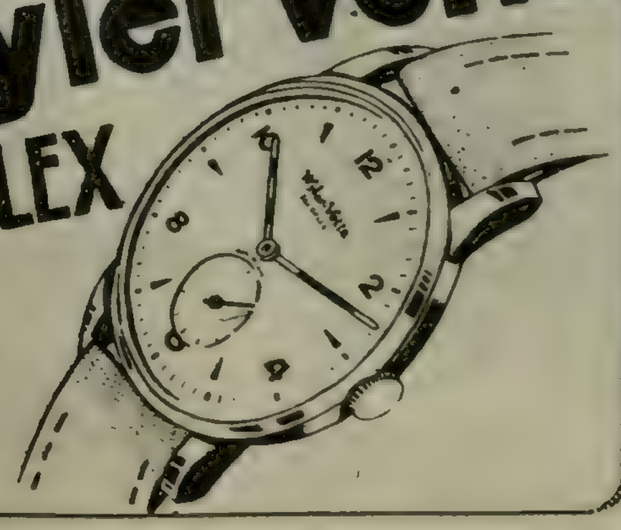
PRECISIONE!

La speciale costruzione del bilanciere **Incaflex** garantisce al **Wyler Vetta** un funzionamento perfetto anche se sottoposto a colpi o scosse

Wyler Vetta Incaflex

è l'orologio di grande resistenza e di alta precisione.

Wyler Vetta
INCAFLEX



GIUSEPPE MIGNECO è uno degli estrosi e sconcertanti pittori delle generazioni più giovani. È siciliano ed abita a Milano. Ha avuto una vita tormentata ed è stato persino attore. Le sue opere appaiono sulle più importanti collezioni private d'arte moderna.

le opere di Domenico Valinotti, Mario Bacchelli, Nino Corrado Corazza, Giovanni Consolazione, *Tetti e macerie*, rigoroso e serrato dipinto di Renzo Bongiovanni Radice, *Capanni nella palude* (impressionante) di Baldo Guberti, *Paesaggio euganeo* di Mario Disertori. Sala XVI: *Venezia agli angioli della Salute*, di Cesare Monti; *Merlettaia buranella*, di Mario Vellani Marchi; *Frutta e fiori*, di Nino Mori; *Bardonecchia*, di Carlo Dalla Zorza, pittore suasivo; *Il Tamigi dal Ponte della Torre*, di Fioravante Seibezzi; *Inverno*, acquaforte di Giovanni Barbisan; *Nudi di donna*, di Ella Ajolfi. Sala XIX: *La finestra sui monti*, di Riccardo Francalancia; *Caprile*, di Rosina Viva. Sala XX (artisti stranieri residenti in Italia: *Paesaggio fiabesco*, di Albert Alcalay; *La mietitura*, di Cecilia Sturt; *Spiaggia*, di Christiaan Synders. Sala XXI: *Ritratto di A. G. Bragaglia* (modello raro e ritrattista acuto), di Amerigo Bartoli; *Case in collina*, onestamente belle, di Francesco Trombadori; *Paesaggio*, di Pietro Melecchi; *Jovy en Josas*, di Orfeo Tamburi. Sala XXII: *Velieri in porto*, di Piero Garino; *La lezione di geometria*, di Mario Tozzi; *Alba in Etiopia* (riporto mantegnesco), di Aldo Pagliacci.

Sala XXX: *Bagnanti in riposo*, di Rolando Monti; *Composizione*, di Beppe Guzzi; *I giramondo*, di Pietro Morando. Bianco e Nero: *Donne calabresi*, litografia di Ernesto Treccani; *Nudo*, monotipo di Anna Salvatore. Sala XXXI: *La cucina*, di Filippo Pendini; *Il vaso celeste*, di Nurdo Trentini; *Morte delle maschere*, di Aldo Tavella; *Campagna d'Abruzzo*, di Renato Bontempi. Sala XXXII: *Colline di Novi*, di Beppe Levrero; *Figura* (cospicua), di Luigi Capocchini; *Paesaggio*, intensa acquaforte di Arnaldo Carrocchi. Sala XXXIV: *Ragazze al Clavicembalo* (opera seria e consistente), di Piero Martina; *Composizione*, di Daphne Maugham Casorati. Sala XXXVI: *Neve alla Giudecca*, di Maria Bergamin; *Natura morta*, di Gino Morando; *Oggetti sul tavolo rosso*, di Mario Dinon. Sala XXXVII: *Ombre*, di Nicoletta Quarra-Sito; *Composizione con figura*, di Gastone Breddo; *Composizione* (rara), di Giuseppe Ajmone; *Ritmi di danza*, di Armando Baldinelli. Sala XL: *Un marziano*, di Silvio Consadori; *Cacciatore con anitra*, di Gianfranco Ferroni; *Balletto della partita a scacchi*, di Raffaele Pontecorvo; una serie di incisioni mordenti di Giuseppe Viviani; *Tori*, monotipo di Pompeo Vecchiati. Sala XLIV: *Composizione*, di Giuliano Picchi. Sala XLV: *Natura morta col gatto*, di Luigi Spazzapan; *Analogia*, di Attanasio Soldati, il più convinto compositore geometrico.

Legione di scultori

Non è che un arido elenco e non vuol essere altro che un simbolo della mia doverosa considerazione per la fatica e il talento di tanti artigiani e artefici e artisti più o meno valenti, ma appassionati. La condizione dell'arte italiana contemporanea è quella che è: io non posso che prenderne atto, augurandomi che la fine della soggezione alla scuola di Parigi e della confusione delle lingue che ne deriva sia prossima.

Fra le tante nuvole nere che incombono sull'orizzonte dell'avvenire, la più scura fa corpo con la tesi catastrofica della morte dell'arte per esaurimento, e la scultura, più vecchia delle sue sorelle, ne avrebbe già scontata l'agonia: un bel regalo, anche questo, della dialettica, naturalmente hegeliana, con i suoi processi di superamento.

Vivi o redivivi, gli scultori presenti alla Biennale sono legione. E se i maggiori, per fama e per autorità costituita, non sono intervenuti ad accaparrarsi l'attenzione del pubblico, la competizione fra gli altri ne risulta alleviata. La sparsa collocazione delle opere di scultura nelle sale dedicate ai dipinti non giova al loro apprezzamento: un bronzo situato in un angolo fra due cornici, un nudo di donna di marmo fra quattro pareti invidiose, fanno un contrasto sgradevole. Così dislocate si perdono quasi nel folto dei quadri, mentre il numero degli scultori rappresentati è rilevante: dai sessanta ai settanta, alcuni tradizionali, altri deliberatamente attualissimi, variando le ricerche e le intenzioni lungo una curva che va da un realismo più o meno stilizzato fino alle sedi delle Forme Madri.

Liberati dai greci e dai romani, come auspicavano i riformatori dell'Ottocento, ma non dai lombardi, dai veneti e dai toscani, operarono realisticamente stilizzando in varie guise Giocomo Maselli *(Putti)*, Maria Montini Trevisani *(Ritratto)*, Vindizio Nodari Pesenti *(Anna Visconti)*, Tullio Figini, con un ben plasmato *Busto della Galatea* in cera. Il *Ritratto del pittore Garzia Fioresi* di Ercole Drei si fa luce; un Nudo geometrico di Napoleone Martinuzzi si difende bene. Due figure in terracotta e una *Testa femminile* in gesso di Filippo Tallone raccomandano anche una volta le cadenze di questo scultore meditativo. Per la sua presenza, brilla *Laurence Vindry*, una scultura gemitiana in bronzo e oro di Antonio Lucarda. Il pittore Carlo Sbisà ha scolpito un buon *Ritratto di giovane donna;* Nanni Servettaz una *Testa di donna* in pietra serena, piacente. L'avvenenza e la distorsione di una *Figura* in terracotta di Emilio Greco, l'eleganza di un bronzo *(Nina)* di Italo Griselli, segnano un punto.

Si distinguono le sculture boccioniane di Roberto Melli. Alberto Gerardi, che espone un bronzo, una cera dura e sei disegni a punta d'argento, è un esecutore nervoso e preciso: il suo *Studio per un S. Michele* si afferma. Carlo Conte batte il bronzo mentre è caldo e lo piega a figurare *Pescatorelli*, *Donne marine* scattanti. Scontroso senza sospetto, lo scultore Luigi Broggini non sgradisce l'elogio schietto come i suoi *Nudi* di bronzo, e lucido come le sue ceramiche fresche. Angelo Biancini ha scolpito *La contessa Bembo* con misurata semplificazione. Marcello Mascherini, sempre vigoroso, vuol essere anche sottile, essenziale. e ci riesce. Lorenzo Pepe ha svolto un'altra delle sue spirali flessuose in una *Danzatrice*. Platonico, ma non greco, Carlo Sergio Signori, geometrizza sul corpo di *Venere*. Agenore Fabbri sorprende e colpisce. Antonietta Raphaël de Simon affronta temi non lievi, *Fuga da Sodoma*, e soggetti non facili, *Toro morente*, dimostrando di possedere la forza di affrontarli e di svolgerli ampiamente.

Il cubismo esoterico di Leocillo Leonardi, con le sue grotte policrome, gli esorcismi di Marino Mazzacurati, i crogiuoli meravigliosi di Lucio Fontana, le dorsali paraboliche di Alberto Viani attirano, incantano, stupiscono il visitatore. La fiamma, l'enigma e il primordio operano i loro incantesimi. A spostarli nel campo della plasticità ponderabile, ecco un *Gallo* e una *Figura sdraiata* di Luciano Minguzzi. La pietra non è stata sorda ai colpi del suo scalpello.

Così la scultura. scongiurando il pronostico sommario, difende le sue forme alla XXV Biennale.

ENRICO SOMARÈ

FINE

Biennale XXV

"Mondo", 6 agosto 1950

All' Esposizione

Gli sgorbi - cosidetti « novecentisti » che, nelle passate Esposizioni erano di consueto relegati in qualche modesta saletta a richiamare la curiosità del pubblico ed a ridestare la più rumorosa e solazzevole ilarità, hanno quest'anno invaso pressochè tutte le Sale della Mostra ed i nuovi barbari vi bivaccano ormai da padroni.

Gli organizzatori della XXV Biennale d'Arte. capitanati dallo On. Giovanni Ponti. commissario perpetuo, dovrebbero prendersi il divertimento di seguire i gruppi dei visitatori che affollano le Sale dell'Esposizione, per assaporarne gli universali salaci commenti. Si convincerebbero, gli organizzatori, che è giunto il momento di cambiare mestiere.

O Soloni, organizzatori della XXV Biennale, schiumati in gran parte nel pentolone fascista, imparate che la tradizione della forma, in arte, è la sola a contare ed a durare e che chi se ne stacca è morto.

Ma non è ai Soloni (destinati confido ad un vicino colpo di ramazza) che io mi rivolgo ma, agli stonati pittori e scultori, autori — non per colpa loro soltanto — della stonatissima pittura e scultura d'oggi, particolarmente a coloro che sanno. volendo, disegnare e scolpire, particolarmente ai giovani. Giovani ritornate alle fonti pure dell'arte; abbandonate il trapezio dell'inverosimile, sul quale vi gingillate senza destare alcun interessamento ed alcuna commozione, e lasciatevi ricadere sulla rete tesa del possibile, senza funambulismi, che un tempo hanno destato la meraviglia in un pubblico di salumieri e di droghieri, ma che hanno fatto ormai il loro tempo.

La vostra Arte, fuori dell'umanità, fatta di astrazioni dove la aria cede all'etere, la vita alla matematica delle astronomie, la forma al gioco delle squadre e dei compassi, non interessa più, non desta più nè la meraviglia nè il riso.

Bisogna, amici artisti, cambiare strada.

Ritornate sulla via maestra!

B. A.

Biennale XXV

"Mondo"; 13 agosto 1950

E sempre di seguito

Incredibile ma vera, si stanno in questi giorni completando le spedizioni dei cartelli della Biennale d'Arte in Norvegia in Olanda ecc. a due mesi dall'apertura. Senza commenti.

Abbiamo tra le mani un volumetto che annuncia pomposamente la creazione di una nuova Rivista sul tipo della Scala di Milano, col titolo la Biennale di Venezia. Costituito il Comitato Pres. l'Onorevole Pietro, redazione i soliti noti, editore a Milano e che doveva uscire in Giugno il primo numero. Siamo in Agosto e non si è visto nulla. Vera propaganda irreparabilmente perduta per la nostra povera Biennale. È proprio vero: contro la cretineria anche gli dei lottano invano.

Venezia è sempre stata sfortunata coi suoi deputati. Anche oggi non si è saputo ottenere per la Biennale la riduzione di almeno il 20 per cento nelle ferrovie, per il periodo della Mostra. Avranno ragione gli deputati romani di Roma. Ma non di Venezia; ci và tutto il mondo lo stesso. E cremano la carità dei pochi giorni nell'apertura e in quelli della chiusura.

Biennale XXV

"Minosse", 13 agosto 1950

CRONACHE D'ARTE

Rilievi alla Biennale

Nel numero 43 del 9 luglio 1950 di «Minosse» abbiamo pubblicato una lettera con cui si facevano vari rilievi all'Amministrazione della Biennale di Venezia.

Ci previene la seguente lettera che doverosamente pubblichiamo:

1. La posizione fatta al comm. Bazzoni dopo che per i limiti di età aveva dovuto cessare il suo servizio di direttore amministrativo, conservando la carica onorifica di consulente e continuando a dare alla Biennale i risultati della sua preziosa e lunghissima esperienza, è precisamente identica a quella che fu fatta al povero Varagnolo dopo che fu colpito dai limti di età. La pensione è stata integrata con un assegno che viene a consentire la percezione di un importo globale pari al precedente stipendio.

Il Comm. Bazzoni da quando è in pensione, ed è soltanto consulente, non ha più stipulato contratti: questi sono devoluti all'Ufficio del Direttore Amministrativo che provvede o con gare o con trattative private perchè ambedue i sistemi sono ammessi dal Regolamento organico della Biennale (art. 9).

III. E' vero che l'assicurazione delle opere esposte dalla Biennale fu affidata a quello che nella lettera fu chiamato «l'assicuratore quasi sconosciuto». Ciò avvenne anche nella passata Esposizione, perchè quell'assicuratore, degno della massima fiducia, offerse condizioni migliori delle maggiori Compagnie previamente interpellate e d'altronde anche egli riassicura i propri rischi presso altre Compagnie.

IV. L'appalto della stampa e vendita del Catalogo della Biennale non poteva affidarsi al personale della Biennale stessa anche se costituito in Cooperativa, perchè l'art. 43 del Regolamento vieta ai dipendenti di questa di partecipare a servizi forniture, lavori o appalti di qualsiasi genere che interessino l'Ente. Nè era conveniente che la spesa ed il rischio fossero assunti dalla Biennale la quale affidando l'impresa ad un libraio ha pattuito con questi i compensi relativi a proprio favore.

V. Per quanto riguarda il personale la Biennale è considerata un'azienda parastatale, i suoi dipendenti hanno gli stipendi determinati da un Regolamento organico con le indennità equivalenti a quelle fissate per impiegati e salariati delle pubbliche amministrazioni. Il personale poi per servizi speciali in occasione di singole manifestazioni ha delle gratifiche e compensi straordinari.

L'autore della precedente lettera, o chiunque altro, può rispondere a quanto sopra, semprechè naturalmente rimanga nel seminato e con scrupolosa esattezza senza servirsi di fervida fantasia che altro non servirebbe che a menomare il prestigio e le funzioni dei chiamati in causa.

N.d.R.

Biennale XXV

"Mimose",

13 agosto 1950

Non si sa lanciare la Biennale

Vorremmo che si pubblicassero di mese in mese le statistiche attinenti agli incassi della Biennale per controllare se è vera l'impressione, non solo nostra, circa la povertà assoluta dell'afflusso dei visitatori.

Già si prevede un deficit enorme, se le fresche giornate di settembre e di ottobre non faranno un miracoloso ricupero. Sembra inoltre che nulla ancora di certo si sia stabilito circa la lotteria, mancando i tre milioni dedotti dagli incassi, per acquistare i quadri. E poi che idea pellegrina è codesta della Lotteria? E' un'idea di chi è stato a lungo educato nei Patronati. Non si conosce la psicologia del pubblico per attirarlo a questa difficile manifestazione. Perchè invece non si è pensato a sfruttare l'ampio giardino per organizzarvi un'attività mondana? Per esempio abbiamo sentito da molti un'idea che la Biennale, sorda alle mille bombe, non riesce ad afferrare. E cioè si consiglia di organizzare dei Festival internazionali e nazionali della moda entro i giardini della Biennale. E questo si dovèva fare nei momenti pieni della stagione.

Un'altra domanda: fin'ora a quanto assomma il totale degli acquisti? Sembra che nè Enti, nè Governo, nè privati siano troppo incoraggiati a spendere denaro poichè, guarda caso, la Biennale ha declassato la pittura italiana. Di male in peggio.

Biennale XXV

"Mattino", 13 agosto 1950

Alla Biennale d'Arte
alcuni perchè

Perchè non si valorizza l'«Arena» al Lido costruita lo scorso anno dalla «Mostra del Cinema?».

Perchè a S. Trovaso, non si è usato il materiale già adoperato due anni fa?

Perchè ogni anno si acquista del materiale nuovo e non si utilizza il vecchio, adoperando invece le somme per ripristinare il nostro «Goldoni»?

Perchè non si danno spettacoli a prezzi popolari o semi popolari per dar modo a tutti di assistervi?

Biennale XXV

"Milano", 13 agosto 1950

Per finire

Dedico questo pensierino, senza pretese filosofiche (io difatti sono un umorista al nitrato d'argento e non un filosofo) all'On.le Giovanni Ponti, Commissario straordinario perpetuo della Biennale d'Arte di Venezia;

La volontà, al servizio della intelligenza, fa miracoli, ma genera catastrofi, quando la volontà vuol sostituirsi all'intelligenza.

Teatro di prosa, musica, pittura, scultura, cinematografo, e chi più ne ha più ne metta. Tutto lo scibile.

La più grande tragedia dell'uomo è quella di non potersi rassegnare ad una vita mediocre.

GILLER

"Il Popolo," 13·8·1950

PER USO INTERNO IL BILANCIO DEI PITTORI ITALIANI

Difficile districarsi a Venezia fra tante centinaia di dipinti

DAL NOSTRO INVIATO
Venezia, agosto.

Naturalmente, non pretendiamo che sia facile trovare il bandolo. Bisognerebbe, tanto per cominciare, far argine al «complesso maiestatico», d'altronde pressochè di prammatica, quando ci si faccia un punto d'onore di passare per *la massima rassegna nazionale*, in fatto d'arti figurative. Il numero, la quantità vanno a scapito della chiarezza; ci vuol poco a capirlo. Ma d'altra parte, s'è visto che il «numerus clausus» — anche a voler essere obiettivi, e cioè riuscire a spogliarsi di preferenze istintive e del gusto dell'originalità, della scoperta — rischiava, nella sua logicità di accreditar prevenzioni molto pericolose, ossia che si trattasse di un'impostazione puramente dottrinaria e astratta, tendente ad imporsi e a sovrapporsi al libero gioco dell'emulazione democratica. Difficile raddrizzar le gambe ai cani, quando dal più lontano villaggio della Penisola ogni grattatele guarda alla Biennale come al Paradiso degli eletti, sogna quel palmo di parete dove gli succederà di appiccicare, come un nastrino di Legion d'onore, il proprio qualunque quadretto. C'è anche da dire che, in Italia, i *Salons des refusés* non attaccano. A strillare come oche spennate, metter su grinta, magari fare il gran rifiuto son parecchi che ci stanno; ma stringersi poi d'accordo, questa è un'altra cosa. E l'elenco dei collaudati dalla giuria dà, con il suo piatto grigiore, più che ragione agli scettici. Pescare lì in mezzo l'improbabile perla è un po' come la proverbiale faccenda dell'ago nel pagliaio.

In queste condizioni il bilancio del padiglione italiano alla XXV Biennale non può ragionevolmente essere istituito in base alle pure emergenze di cassa, che per noi son date dal migliaio e più di opere di pittura e scultura presenti di fatto alla mostra, tra inviti e ammissioni sotto giuria. Bisogna saper guardare dietro questo quadro: frutto di contingenze e di inevitabili adattamenti. E non v'è modo migliore che risalendo alle intenzioni degli ordinatori, a quei loro elementi di giudizio, per veder poi come rispetto ad essi si sia comportata in pratica la realtà complessa, dissociata e sostanzialmente infida, dell'attuale babelica produzione figurativa. Sarà una verifica per uso interno, senza dubbio; ma per lo meno insegnerà qualche cosa. Perchè diciamolo pure che arrestarsi, così come toccherà a gran parte degli stranieri in gradita visita alla Biennale, all'impressione complessiva e superficiale che l'Italia può consolarsi di contare oggi, particolarmente nel settore dei «giovani», su forze fresche e promettenti, da non lasciar nulla a desiderare rispetto, mettiamo, ai «giovani» di Francia — che resta pur sempre il metro meno opinabile — equivarrebbe a giocare a mosca cieca con una storia che preme, che morde e non lascia respiro e di cui noi non possiamo, a scanso di rinunciare alla nostra natura di uomini, cessar d'investigare i reconditi e monitori significati. Perchè, ognuno ne converrà, non si tratta tanto d'aver in cassa moneta buona, quanto di saperla spendere bene.

Ebbene, tradotta in termini spiccioli, l'organatura dello schieramento italiano alla Biennale non fa che replicare, con poche varianti, il sistema della Biennale precedente. Tutto s'impernia dunque su alcune «retrospettive» a particolare mordente sentimentale e su quattro «personali» dedicate a maestri nettamente fisionomizzati, che si presume possano esercitare (quando non l'hanno già fatto) un notevole peso sugli atteggiamenti e sulle fortune della nostra arte. E intorno a queste ultime, distribuiti a spizzico, secondo che lo suggerivano le affinità di gusto, le desinenze regionali, le enunciazioni programmatiche e talora anche le tessere di partito — ma tutto fatto con garbo, perfino con troppo garbo — cadono nell'ordine gli artisti patentati a dieci e a cinque opere, come a dire i cadetti. E' su questi nominativi che, evidentemente, la commissione tecnica in carica s'è impegnata. Un atto di fede che non ha vacillato neppure quando, per eccesso d'umiltà, alcuni fra cotesti candidati alla gloria han rinunziato alle cinque opere, limitandosi a tre: solo, di altrettanto più grandi. (Andrà a finire che, di questo passo e se la cosa marcia, li vedremo ridursi ad una sola opera, purchè di quelle che, divorandosi un'intera parete in posizione strategica, riescono, con il compatimento dei commissari, al loro intento di prender di petto il visitatore con la vistosità del formato, la tracotanza oratoria e i soliti luoghi comuni dell'*imagerie* sbracata ed apodittica di volgare contrabbando insurrezionale cominformista).

Nel '48, si sa, il meccanismo funzionò bene. Adesso non mi spingerei a dire altrettanto. De Fiori è un modesto surrogato alla rapace personalità di Arturo Martini, e resta sempre a chiedersi se il suo arcaicismo dorico non convenga di più, anche per le stimmate di un pruriginoso pessimismo, a quelle nebbie culturali nordiche dove veneri e ninfe figuran walkirie, che non sia alla tradizione di bloccata architettonicità, di panica ardenza propria alla statuaria latina: per lui, un puro punto di riferimento. D'accordo anche che a Venezia il centenario della nascita di Favretto andava in qualche modo, e proprio in questa sede, celebrato; ma, una volta riconosciuto, davanti alle sue opere più meditate come «Lezione d'anatomia», «Scuola di pittura», «Autoritratto», che artista egli fu, e di quelli autentici, resta pur sempre da fissarne la statura: operazione inevitabile quando, come in questo caso, da una faccia e dall'altra della stessa parete si trovano a dar di schiena lo sciropposo, verdiano «Sorcio» di Favretto e l'abbagliata fissità di steatite egizia della «Figura» (studio per la «Grande-Jatte») di Georges Seurat. Quanto a Medardo Rosso, a cui è dedicata la terza delle «retrospettive» di maggior impegno, si converrà che lo scrupolo devozionale non poteva attentare al suo prestigio, fuor di discussione, con un tiro mancino più inconsulto. A differenza della statuaria a vite di trottola di Renoir e Degas, le cere madide e labili di Rosso: questo unico fra i nostri che abbia saputo trascendere la irrequieta sfarfallatura di polline tonale nella ritrattistica più penetrante di Ranzoni optando invece per lo scatto istantaneo, folgorante, di una vera intuizione plastica impressionista, richiedono uno studio meticoloso delle condizioni di luce fuor delle quali mancano di comunicativa, si squagliano difformi e butirrose. Nel caso specifico insomma un poco di regìa luministica non guasterebbe, la visione obbligata vi attingerebbe tutto l'originario e imprescindibile calor evocativo. Da aggiungere che, se v'era un caso in cui la selezione più arcigna s'imponeva, era questo. Altrimenti tocca d'assistere al recupero di un Rosso caratterizzatore bolso di maschere facciali del più piatto e sgradevole verismo: una cosa impossibile da mandar giù.

Le «retrospettive» minori e di convenienza, dedicate a Cino Bozzetti, a Lorenzo Viani e a Mario Broglio non sono di tal peso, da modificare sensibilmente il quadro così tratteggiato. La recente scoperta di Bozzetti non va oltre il significato di acquisire una voce di più all'affettuoso lirismo bucolico della provincialità ottocentesca italiana, tra Fontanesi e Piccio. Su Viani e Broglio sarebbe poi auspicabile che, fuor del clima celebrativo di rito, si uscisse dall'equivoco di una pericolosa contaminazione di letterario e figurativo, tirando cioè in campo delle mediocri tele per render omaggio al criticismo lungimirante che presiedette al movimento dei «Valori plastici», e i guitti e i *deracinés* di taglio tra daumieresco ed esistenzialista al modo di Munch, per rincalzare d'una chiosa figurata pregnante, ma a rigor di termini non necessaria, l'icastico immaginismo di quel virtuoso della lingua come colore che fu Lorenzo Viani.

Ad altra nota successiva il discorso sugli artisti viventi, per ciò che figurano, tra «personali» e opere isolate, sempre nel pletorico padiglione italiano.

COSTANTINO BARONI

Biennale XXV

"Mattino", 20 agosto 1950

CRONACHE D'ARTE

Proposte per avviare il turismo

MOSTRA INTERNAZIONALE DEL CARTELLONE?

Un'idea, della quale bene potrebbe appropriarsi il nostro poco fantasioso Ufficio al Turismo è quella di allestire, il prossimo anno entro la Biennale, una Mostra Internazionale del Cartellone pubblicitario.

Una mostra retrospettiva dagli inizi di detta arte fino ai giorni nostri. Il carattere pratico-artistico di detta manifestazione avrebbe pure lo scopo di illustrare una parte importante dello sviluppo commerciale ed industriale in rapporto con la psicologia del tempo in cui agisce e si sviluppa.

Inoltre si potrebbe porre le basi per l'importante problema della pubblicità. Pensate di vedere i primi cartelloni di Lautrec, quelli di Cappello, su su fino a quelli di Collin, Cassandre, Sepo, Sironi, Krayer Rintracciare le varie personalità creatrici in detto campo e cercare di ordinarle nel pensiero e nella filologia critica.

Inoltre l'interesse commerciale che verrebbe destato nelle nazioni espositrici potrebbe essere intensificato a nostro favore inserendo un concorso internazionale (per inviti per i migliori cartelli) uno italiano e due stranieri sul tema «Bellezza di Venezia».

Sarebbe bene creare, un comitato direttivo composto da critici come Sinisgalli, da un organizzatore (chi meglio dell'inventivo e dinamico comm. C. Cardazzo) che curerebbe la stampa di un catalogo storico critico la cui necessità si fa sempre più sentire da un maestro della pubblicità.

Inoltre detta manifestazione deve essere integrata da manifestazioni mondiali, come per esempio, la storia del costume in dieci giornate. Pensate l'afflusso delle case di moda? Si potrebbe inoltre dedicare il padiglione delle arti decorative per allestire una mostra retrospettiva dell'artigianato (dagli oggetti della Grande esposizione del 1851, ai tappeti (1861) Morris, ai servizi per condimenti 1878-79 di Dresser, alle sedie di Van De Velle (1894) a quelle Voysey e di Gimson (1901-906) ai tappeti di Brangwyn, a quelli di Mirò, Lucart, ecc. agli oggetti di Vrightn Gropius, Le Corbusier.

E che si direbbe di una mostra, aiutata anche da fotografie del Liberty? Forza amici, mettetevi all'opera affinchè la ventura stagione turistica trovi i binari utili di un intelligente programma che ancora nessuno dei preposti è stato capace di attuare.

Romeo Lucchese

Biennale XXV

"Mondo", 20 aprile 1950

Per finire

Chi ha avuto in questa occasione i piedi negli Uffici della Biennale del Cinema, è rimasto trasecolato dal numero astronomico di funzionari, dirigenti ,tecnici, impiegati, dattilografe, tirapiedi, che ingombrano le Sale.

Provvedere a lenire la disoccupazione democratica-cristiana è opera evangelica e socialmente meritoria, ma ho l'impressione che si esageri.

I deficit paurosi della Biennale di Venezia sono coperti dal patrio e paternalistico Governo; sta bene. Paga Pantalone! Ma Pantalone ha il diritto di sapere come sono stati spesi o sperperati i propri sudatissimi quattrini. Conti non se ne sono mai visti: e Pantalone vuole i conti. Particolarmente il conto Profitti e Perdite. Fuori i conti!

La parola all'on. Giovanni Ponti, commissario straordinario perpetuo della Biennale.

Giller

"Il Popolo", 22 · 8 · 50

MENTRE GLI STRANIERI SONO RAPPRESENTATI DAI PIU' FAMOSI PITTORI

Troppi grandi nomi sacrificati nel padiglione italiano alla Biennale

DAL NOSTRO INVIATO

Venezia, agosto.

Ancora sul padiglione italiano. Mostre storiche e «retrospettive» sono intese a creare, e ci riescono sul modo che s'è detto, un certo abbozzo di prospettiva storica, riferita alle forze vive e attuali in avvicendamento.

Vediamo ora le «personali», anche perchè in sede di mostra il loro peso morale si presume più decisivo. Nella XXV Biennale esse son dedicate a quattro pittori, di cui tre già suffragati da una vasta e durevole notorietà, cosicchè solo il terzo può rappresentare per il pubblico italiano quel che si dice una novità. Per gli scultori niente, e anche questo si capisce. Quale sia la scultura che, se non proprio in sè, per lo meno con il suo possibilismo abnorme e fantomatico, sembra offrir adito a prospettive più aperte, ce lo dicono schiettamente gli organizzatori di questa Biennale, responsabili *in solidum* della scelta perentoria ed esclusiva che si attua nell'apposito padiglione dedicato a «Scultori d'oggi». E' evidente che, quando si parla di ideali scaduti, di civiltà tramontate e si istituisce il culto per la forma, principio autonomo e sufficiente, entità venerabile al modo di *totem*, non v'ha più posto per la statuaria intesa in senso classico e latino, la stessa che popola di marmi attoniti e sonnolenti le «Piazze d'Italia» di De Chirico e che anche alla nostra generazione ha dato i nomi, piuttosto scomodi da liquidar su due piedi, di un Marini, di un Manzù. Per gli scultori la lezione è chiara: o vianizzarsi o morire. A meno di ridursi al metro utilitario e casalingo di soprammobili, gustosi fin che si vuole e ricchi di temperamento, di Broggini, di Conte, di Leoncillo ed anche di Fontana: svaghi di gente nata a ben altri cimenti.

Ma ritorniamo, *faute de mieux*, alla pittura. I beneficiari delle «personali» sono quattro: Carrà, Severini, Semeghini, Magnelli. E sta bene che il peso maggiore s'intende poggiar sulle spalle quadrate del «romanzo» Carrà, rispolverato per l'occasione come un nome di battaglia che, c'è poco da discutere, regge sempre gagliardamente; ma l'impressione resta d'una scelta, quanto meno, precipitosa, esercizio di spirito brillante, arguto e paradossale, piuttosto che meditato impegno di documentazione per punti cardinali. Venezia non è come Parigi, dove, non dico ogni stagione, ma quasi ogni settimana s'ha bisogno di scoprire a tutti i costi l'uomo del giorno: pittore, divo del cinema o semplicemente, come spesso avviene, ciarlatano. E a Venezia, dove i francesi sbarcano con Matisse e Bonnard e Utrillo, i belgi con Ensor, i tedeschi con Beckmann e Nolde, ci si domanda per quali mai ragioni (evidentemente, la buona volontà non basta) non si siano messe assieme le annunciate «personali» di Sironi, di Casorati e di Morandi. E' una lacuna che si fa molto sentire, tanto peggio poi quando anche il visitatore più disattento o di bocca buona è costretto ad accorgersi a quale preoccupante *impasse* sian ridotti — almeno per quel che emerge in sede di Biennale — artisti della statura di un De Pisis, un Campigli, un Rosai.

Situazione dunque difficile. Sicchè scovar fuori dal mazzo tre insegni indubbiamente autentici e, ciascuno a modo suo, significanti, come Semeghini, Severini, Magnelli (di rincalzo, come s'è detto, al rubizzo Carrà) deve esser parso, più che un ripiego, una felice trovata. Nulla intanto da eccepire su Semeghini, questo *Nabis* all'italiana nitrato in pasta di fiale opaline muranesi, alitato d'una tenerezza quasi materna. I suoi pastelli confidenti e profumati di candore cercano il castone d'orafo delle acquemarine, dei diaspri, delle vesuviane. Sono il migliore antidoto contro il malcostume di certa pittura scozzata sulla tela a manrovesci di materia sanguinolenta e biliosa. Ma, nel caso di Severini e Magnelli, non si è andati un poco oltre il segno? Quanto al primo, resta sempre il dubbio su quale conti più per la storia del due Severini: se cioè il brillante e saputissimo mediatore di futurismo in terra cubista, a cui è dedicata un'intera parete nell'apposita sezione biennalesca, oppure il naturamortista tra pompeiano e *fauve* che dal cubismo sintetico contrabbanda fondi perlinati e stampigliature a *cloisonné*, sempre comunque, di un gusto marcatamente parigino e pirografico. E di Magnelli che dire? Nessun dubbio che il suo apiombo, la destrezza e la *verve* con cui manipola e consacra in testi lucidi, serrati e queruli i suoi acrostici in ritagli di lamiera e *patrons* da sartoria gli assicurino un posto di rilievo nella storia dell'astrattismo in chiave feticistica ovvero araldica, tra Picasso ed Helion. E si potrà anche tener conto di certe posizioni cronologiche molto indicative: a patto però che, come altri ha già autorevolmente messo in luce, non di altro si parli che di cultura parigina, e di cultura parigina nel decennio tra il '10 ed il '20, in cui il punto di su-

Carlo Carrà: «Sera sul lago»

morabile mostra milanese promossa dal «Centro per le arti», di Paechioni non già il credito, assicurato all'artista da una critica inopinatamente concorde, ma la stessa dimensione storica del maestro di Quargnento era acquisita sulla base di citazioni così decisive ed esaurienti, da non potersi aspettare nulla di meglio. Quel che rimaneva da ripetere era, semmai, ora che del tempo n'era passato, la prova del metallo. Perchè, traverso la guerra e il dopoguerra, troppo ipocritamente si era scavata a Carrà la sua nicchia. La liquidazione era viziata di sommarietà. C'era del fuoco, c'era del piglio giovanile nella tavolozza, appena un poco arrochita, con cui egli s'ostinava a celebrare ancora e ancora le spiagge riarse, i capanni, la dura vita della dura gente di Versilia. La simpatia, colma e virile, valicava il pelago delle volubili mode con l'ala battente dello sparviero. E' proprio per questo che, sia pur di ragione ristretta ad alcuni pochi capisaldi, l'odierna «personale» di Carlo Carrà passa bravemente il suo giro di trionfo sotto «l'arcata solenne che sembra gittarsi tra l'ispirazione sanguinante e la più filtrata misura».

Resta Carrà. E vorrei dire che aver evocato fra i «quadri» questa personalità granitica, solitaria e umoresca come un vecchio apostolo antelamico, di forgiatore di destini e di miti in terra pittorica, questo arcaico dal gesto grave, pacato, vastamente leopardiano, sente ad usura la mossa di comodo, il riparo entro il palladio. Dalla mestura con la genialità dei nostri era cercato appena da quel Futurismo alla cui poetica pare che Magnelli sia rimasto del tutto estraneo.

Degli artisti che la Biennale ha convocato con dieci opere come segno di particolare distinzione merita che si estragga la bella prova data anzitutto dal patriarcale Tosi, nutrito d'impasti e formidabile di respiro con i suoi paesaggi muschiosi che s'aprono sui cieli d'Italia come ai tempi eroici di Tiziano. La sua parete ha un'autorità da mozzar il fiato, e la storiella dei visitatori in sosta per godersi la frescura dalle bocche di refrigerazione dal pavimento è lui, ognuno lo sa, che l'ha messa in circolazione per cella. Anche Melli, di cui, chissà perchè, la critica sembra essersi accorta tutto ad un tratto, allinea tele e sculture che danno a pensare, che mostrano la ricchezza del suo temperamento di colorista, la sua vivace partecipazione ai movimenti di punta, dalla scomposizione protocubista del primo Picasso al tonalismo mafaiesco; ma sempre, se è lecito esprimersi, in un ordine marginale, conciliativo e stereotipo. Degli altri, Menzio seguita a sciorinare le sue affabili telette borghesi, solfeggiate con estro che non sgarra; ma principalmente tocca rilevare il caso di tre disegnatori di classe che alla Biennale s'impongono: Aldo Salvadori con la placida e *souple* incarcatura del suo segno vaporoso, di un classicismo monumentale al modo di Maillol; Vespignani e Muccini con la rete uncinosa dei loro intrichi grafici aggressivi e saturi d'elettricità, remotamente goyeschi, grazie ai quali sanno intessere un'atmosfera di drammaticità virulenta e beffarda su lugubri scene hemingwayane di periferia urbana e sociale. All'incontro, Spazzapan, al solito pirotecnico, e Licini spiccicato in colture batteriche all'anilina restano, con il loro sfoggio di caustica arguzia, molto al di qua di ciò che, col loro talento, possono dare.

Nel novero degli invitati a cinque opere, oltre a Guidi, Maccari, Carena: tutti superati quali ognuno ormai li conosce; oltre a Rosai piuttosto in declino e all'opposto Pirandello rianimato di sapida e incalzante drogatura espressiva proprio a un passo dal piroettante Scialoia, cade il gruppo dei «giovani» sinistrorsi, da Guttuso a Pizzinato a Morlotti a Cassinari. Ma a questo proposito il discorso rischierebbe d'invescarsi nelle secche di una polemica che tocca l'arte solo in parte minima, per accidente. E' qui infatti che vorrebbe scatenarsi, nell'intenzione degli artisti singoli e dei *managers* che se ne stan dietro le quinte, la zuffa tra neorealisti e astrattisti, ora che il «Fronte nuovo» tenuto a battesimo da Marchiori s'è squagliato sotto l'urto della sconfessione comunista. Guttuso in testa, la banda d'Affori degli arringatori ufficiali del partito intona a perdifiato la fanfara di una epica celebrativa che, operando per riduzione dai chiasmi affiliati picassiani, annacqua nella genericità di un verismo da cartolina Liebig la catastrofica precipitazione delle intemerate vocianti da arruffapopoli mafiosi, a cui neppur giova la lezione dello *slang* populistico e blasfemo, da «Uomini e topi», ventilato quest'anno alla stessa Biennale come una delle *pièces à surprise* dai pittori messicani, con i quali, sia pure in posizioni arretrate da Medio Evo comunardo, una vigorosa sintesi di ispirazione e di idioma è pure conseguita d'impeto. Bastano i titoli: «I difensori delle fabbriche», «Legittima difesa», «Occupazione di terre incolte». E poi non si vuol sentir citare il Premio Cremona!

I nomi? Oltre a Guttuso, Tettamanti, Pizzinato e Mucchi, a cui s'aggiunge Monachesi, il quale postilla, chissà perchè (lui furbo), un innocente quadretto con un superfluo «M. la Guerra». Di petto a costoro sta la pattuglia dei Frontisti apostatici, da Savelli a Turcato a Vedova a Santomaso a Corpora, sempre più decisamente inoltrati nella via dell'astrattismo geroglifico ormai di prammatica: pasti vegetariani da iconoclasti dispettici. Sono i Titini della Biennale, con la loro brava riserva di falci e martelli e bandiere rosse da contrabbandare come un certificato di buona condotta. Non giungono fino alla *tabula rasa* dei Concretisti, rappresentati fra noi bellamente dai Radice, i Soldati, i Reggiani; ma d'altra parte lo sganciamento dalle posizioni di «Oltre Guernica» che reggono ancora per Birolli, Morlotti, Zigaina e (con riserve) Cassinari, è in loro assoluto, irrimediabile. L'alternativa obbligata della dialettica tanto cara ai teologi cominformisti si distorce, come si vede, in un incerto palleggio di responsabilità dalle rispettive posizioni di questo nuovo gioco dei quattro cantoni. E la partita si chiude stavolta con un niente di fatto.

COSTANTINO BARONI

"Biennale XXV"

"Gazzettino - Sera", 23-24 agosto 1950

BIENNALE fin de siècle

QUESTI FURONO I SUOI PRIMI ANNI DI VITA

Le prime Biennali appartengono già alla storia del costume: la fine dell'Ottocento vedeva Re Umberto, la Regina Margherita, i ministri della Imperiale Casa regnante Austro-Ungarica, i critici d'arte in paglietta, le autorità in cilindro e le belle donne eleganti, con grandi cappelli, gli occhi pensosi e sognanti sul pallore di moda. E poi il Sindaco Selvatico, Antonio Fradeletto, l'assessore Bordiga, i pittori Ciardi e Fragiacomo assieme a Luigi Nono, Ettore Tito, Romolo Bazzoni, unico impiegato poco più che ventenne accanto al Sindaco e all'assessore che personalmente mettono a posto i quadri della prima esposizione.

La prima facciata della Biennale, ideata dal pittore De Maria

Costume gustosissimo, epoche tra il romantico, il «fin de siècle» ed i primi sintomi di un mondo nuovo che urge alle porte d'Europa, mentre Venezia si compiace felice della sua bellezza, ultima espressione del più esasperato romanticismo e continuamente nuova nel costume e nelle cose come creatura eletta a valore di simbolo.

Nelle prime pagine della rivista «La Biennale», edita in questi giorni nel suo primo numero, ci sono alcuni riflessi brillantissimi di quel mondo, con la parola di attore e spettatore di Romolo Bazzoni che narra la prima storia della Biennale.

La Biennale nasce dall'affettuoso incontro di pochi veneziani innamorati della loro città nel suo aspetto singolarissimo di messaggera dell'arte di tutto il mondo.

Nel leggere le pagine di Bazzoni, ancora oggi sulla breccia nel campo direttivo dell'Istituzione, si può passare dall'analisi dei primi atti ufficiali alla sintesi degli ideali che hanno fatto perno poi degli sviluppi della stessa Biennale. Nel 1895, quando fu inaugurata la prima esposizione, eravamo nell'epoca delle prime grandi manifestazioni internazionali che inneggiavano al progresso, alle vertiginose conquiste della meccanica e delle scienze. La storia dell'architettura moderna si inizia con le grandi esposizioni universali di Londra, di Parigi, di Amsterdam e di Bruxelles.

Le sensazioni del «nuovo mondo» che si affaccia con il secolo, e culmina nell'alto vertice della torre Eiffel, fa sentire il nuovo lievito di cultura che esiste tra i popoli, il bisogno di scambiare idee e conquiste tecniche, e quindi, quasi per necessità, le espressioni dell'arte. La costituzione della prima Biennale nasce da questo humus, e fu un atto di coraggio del Sindaco Selvatico e di Fradeletto che sentirono le «necessità» del loro tempo, attuali allora nell'aria d'Europa che si spiriva, ad opera dei migliori, dai nazionalismi e dai blocchi dei popoli di antica eredità della Santa Alleanza.

Cose che si possono dire oggi, a distanza di tempo, quando si è visto lo sviluppo dei congressi, delle mostre, e degli scambi internazionali della cultura ai quali oggi si affidano, a superamento anche della stessa politica, alcune funzioni essenziali nel «discorso» dei popoli.

A questo lume l'episodio, narrato da un testimonio oculare come Bazzoni, del Sindaco Selvatico e dell'assessore Bordiga che passano la notte in bianco nel disporre i quadri dell'esposizione, ha un lato commovente. Il discorso ufficiale del sindaco-poeta nasce da questa volontà tesa, dall'atmosfera incandescente che si era creata, dall'intuizione degli sviluppi futuri.

Non è stata ancora scritta una storia del «costume» di Venezia fin di secolo e primi del Novecento senza le «febbri» di D'Annunzio, dei dannunziani, e le alterazioni psicologiche dei romantici innamorati. Questa storia passa necessariamente attraverso le prime Biennali, anzi da quei primi raduni attorno ai tavoli del Florian degli artisti e letterati del tempo che precedettero l'istituzione della grande mostra.

Nella rivista «La Biennale», vera meraviglia editoriale, Irene Brin passa alla fantasiosa ricerca delle belle donne delle prime Biennali con un gusto veramente raro. Il costume tocca necessariamente la moda.

«Le Biennali avrebbero assunto, ben presto, un loro aspetto di figurini firmatissimi di gigantesco «Journal des Dames». Il ritratto della Contessa Morosini, di Lino Selvatico, stabilì uno stile signora-concani. Quasi contemporaneamente Pasqualina Spadini arrivando ad una inaugurazione vestita di grigio, e con uno dei suoi stupendi bambini in collo, stabiliva lo stile moglie-di-artista. Le veneziane, come le veronesi e le triestine, seguitarono a rinnovare gli abiti leggeri e i grandi capelli dell'estate nei primi giorni di maggio. Era una specie di festa nazionale, più gradevole insomma che non la domestica dello Statuto, e, sentendosi graziose, informate, importanti, giravano da un padiglione all'altro, si stupivano e si compiacevano dinnanzi all'immagine della la Marchesa Casati o a quella di Marion Davies».

La rivista non parla solo di queste cose, sulle quali la nostra fantasia si sofferma volentieri. Elio Zorzi la ha condotta con garbo attraverso gli aspetti più attuali della Biennale: dall'esposizione d'arte figurativa al teatro, al cinema, la musica e la coreografia di Venezia. Vi collaborano inoltre Giovanni Ponti, Rodolfo Pallucchini, Lionello Venturi, Massimilien Gauthier, Paul Fierens, Bernard Dorival, Diego Valeri, Giuseppe Marchiori, Luigi Bartolini, Bruno Brunelli, Anna Banti, Gerard Bauer, Silvio D'Amico, Mario Gromo, Antonio Petrucci, Ferdinando Ballo, Pierre Michaut e Teresa Sensi. Nomi autorevolissimi, in una inquadratura di inediti fotografici e di tavole a colori che fanno onore all'editore Alfieri. La rivista ha un lancio quindi fortunatissimo. Ci auguriamo che essa ci parli ancora delle prime Biennali e di quell'atmosfera di Venezia in cui si sono formate: forse si profilerà insensibilmente la storia di un «costume» che già fa parte della storia di ieri.

Guido Perocco

Una Commissione Internazionale delle prime Biennali. — Da sinistra a destra: il pittore Cesare Laurenti, il pittore Adolfo Hohenstein, il pittore Philippe Laszlo (in piedi), il critico d'arte Leonce Bénédite, il capo della segreteria della Biennale Romolo Bazzoni, (in piedi) Antonio Fradeletto, Segretario Generale, (seduto) gli scultori Davide Calandra e Lodovico Pogliaghi, e i pittori John Lavery e il Barone Hugo von Habermann

Visita del Ministro austriaco Conte Goluckowski alla VI Biennale (1905). Il Conte Goluckowski tra S. E. Tittoni, Ministro degli Esteri, e l'On. Fradeletto. Al seguito, in bombetta, il primo impiegato della Biennale, il comm. Romolo Bazzoni

Biennale XXV

Avanti! 27-8-1950

IN OCCASIONE DELLA 25ma BIENNALE VENEZIANA

Astrattismo o narrazione nelle nuove tendenze d'arte

Da varie parti si parla di valore sociale della pittura e della scultura: un chiarimento è ormai necessario.

Oltre alla funzione degli orientamenti storicamente definiti — del Gruppo del *Blaue Reiter*, o *Cavaliere Blu*, di cui ho scritto in occasione della Mostra di Basilea, con particolare riferimento a Kandinskj e al movimento *Bauhaus* (vedi *Avanti!* del 23 e 26-2-50), delle antologie dei *Fauves*, del *Cubismo*, del *Futurismo* (id. 8 e 24 giugno; 4 e 14 luglio) — la XXV Biennale veneziana pone in modo chiaro il problema di una crisi, di una scissione nell'ambito della pittura italiana: specialmente tra i giovani.

E' il problema senza dubbio più vivo, più interessante della Biennale. Potrebbe intitolarsi: *Dove vanno i pittori e gli scultori di oggi?*

Una società è in crisi, e quindi tutta una cultura: alcuni sentono il bisogno di manifestare il dramma dell'uomo dentro la società, in altri è già implicita una crisi di orientamento, di linguaggio, e quindi di concezione della vita.

A questo punto bisogna porsi una domanda: l'Astrattismo — o, pe resere più generici — la pittura e la scultura non figurative, non legate alla rappresentazione umana, hanno un valore sociale o no? Sono l'estremo momento di una società decadente, individualistica? Rientrano nel sistema delle torri di avorio? Che valore ha in fin dei conti questo astrattismo?

Forse viene più facile chiarire il problema facendo un riferimento a quell'architettura che possiamo chiamare, molto genericamente, funzionale: o, se piace di più, a quell'architettura che, non preoccupandosi di un ornamento sovrapposto, ha cercato di rispondere alle esigenze dell'uomo, fino a pervenire alla casa prefabbricata.

Un'architettura simile non era un tempo concepibile, quando il problema sociale era risolto per la comodità, l'utile, il lusso di pochi privilegiati. In alcune epoche c'era una tendenza alla misura — nel senso classico — ma non si pensava certo a produrre case razionali per la maggioranza degli uomini.

Queste tendenze di architettura che, per restare ancora generici, possiamo chiamare funzionale, razionale, sociale o come si voglia, (in altra occasione chiariremo in modo più specifico) non hanno mirato alla pura bellezza intesa nel senso tradizionale, hanno spostato il problema dalla bellezza alla funzione, alla vita dell'uomo, alle sue esigenze e quindi all'utile.

Ebbene, quale genere di pittura e scultura e più vicina a queste tendenze architettoniche più vive? E' quella pittura che, non parte semplicemente dal sentimento, che non ricerca l'emozione o la bellezza, ma che finirà col pervenire alle arti applicate, ad entrare nell'industria, nella creazione artigianale, nella carrozzeria di una serie di oggetti; quel genere cioè di pittura e scultura che potrà entrare nella vita pratica dell'uomo creando oggetti, cose, e finirà col dare un nuovo volto ad un'epoca.

Abbiamo già visto che questa pittura non poteva essere quella impressionista, nè quella del Fauves, nè quella espressionista, nè tanto meno quella futurista: tendenze troppo cariche di soggettivismo romantico.

Qual'è la scultura e la pittura meno romantica, più oggettiva, di cui sono piene le strade, coi manifesti pubblicitari, i negozi con le forme degli oggetti più diversi, e le macchine, le case?

E' precisamente quella detta in modo generico astratta: quella non figurativa, che può tuttavia ritrovarsi in altro genere di pittura e scultura che tenderà — con chiarezza e rigore — alle rappresentazioni più indirette: ottenute cioè (come del resto avviene per alcuni manifesti più nuovi, che possono incontrarsi per le vie) senza effetti naturalistici. Sarà sopratutto un orientamento spaziale.

La pittura più particolarmente astratta — e qui bisogna notarlo — oggi si può distinguere in due tendenze: quella che confina con l'arabesco fine a se stesso — permeata ancora di estetismo, raffinata nel gusto — che pure potrà influire sulle decorazioni applicate a particolari industrie — e l'altra tendenza più costruttiva, legata all'architettura: in cui il rigore, la disciplina, il senso della misura tende a liberare da ogni soggettivismo per mirare alla grande composizione o alla creazione di oggetti funzionali. L'Istituto Bauhaus, perseguitato e fatto morire poi dal nazismo, si servì di forme astratte, legate all'architettura sociale, e creò una scuola delle arti applicate all'industria, rinnovando tutto un modo di concepire il bello e influenzando — per l'originalità dei prodotti — i paesi di Europa e del mondo.

E' chiaro tuttavia che, quando si parli di arte, davanti a questa tendenza apparentemente più arida, si puntano gli strali della critica che cerca in pittura l'espressione, il sentimento, la figurazione: appunto perchè le opere di questa tendenza possono sembrare a prima vista freddamente meccaniche.

Ma in queste opere il valore sociale è molto maggiore che non in tante altre, intenzionali e gonfie di retorica romantica, non risolte con coerenza: perchè le forme astratte entrano nella vita, riescono a decorare, non pongono il dissidio tra arte e modo di concepire la realtà di questa nostra epoca.

Questo discorso può sembrare paradossale: perchè chi vede un quadro o una scultura astratta — o comunque senza rappresentazione espressa nel modo più diretto, più esterno — se non è iniziato si disorienta e resta male. Ma non si accorge che tutte le forme più vive che ci circondano derivano dalla pittura e dalla scultura astratta. Se si riflette bene, ogni paradosso finisce. L'astrattismo ripropone — in un modo oggi più idoneo — il problema del mestiere, dell'artigianato, ponendo le basi per nuovi realismi veramente oggettivi e non carichi di soggettivismo sentimentale o romantico o decadente.

Con questo, ad evitare nuovi equivosi, non si vuole affermare che solo la tendenza astratta o tendenzialmente astratta abbia oggi valore sociale: ma chiarire che neanche quei pittori e scultori, presi sinceramente dal problema delle forme astratte o delle forme non esternamente figurative o naturalistiche, sono da considerare in torri di avorio.

Qualsiasi altra tendenza, quando non sia esercizio calligrafico (e si può fare calligrafia o ripetere frasi fatte, dipinge l'uomo o la natura o com'è noto, anche quando è un fatto di cronaca) può avere il masimo valore.

Si tenga però presente che le tendenze sono schemi: e valgono solo i risultati.

Per esempio: alla XXV Biennale il quadro di Mignneco e anche quello di Zigaina sono su un piano nuovo, non rinunziano a certe esperienze che vanno al di là della rappresentazione del fatto illustrativo, e s'impongono. Il quadro di Mafai è ancora un quadro lirico; interessante, perchè dipinto da pittore. Quello di Guttuso è volutamente il più aspro, il più polemico, il più carico d'intenzioni; in altri quadri di *Lavandaie*, *Cucitrici*, *Zolfatari* ha raggiunto una coerenza più profonda. Pizzinato ottiene una larghezza di respiro, più che in altre sue composizioni precedenti: in alcuni particolari resta decorativo. Tettamanti è legato a certo espressionismo, che pur rispondendo al suo temperamento, ha residui impressionisti.

Questi pittori sono da lodare perchè vogliono romperla con certo crepuscolarismo soggettivo: ma ancora non se ne sono liberati, come vorrebbero.

Ci sarebbe da fare anzi una domanda, con coraggio: perchè tendere all'arte pura? E' possibile oggi, in un momento di crisi di civiltà, un'arte pura che abbia anche valore immediatamente sociale? I manifesti, in cui non si ha timore di usare elementi astratti, possono suggerire molto. O anche certe tendenze popolari. Si tratta di fare veramente il salto verso tendenze non legate a residui soggettivamente sentimentali.

Questo non vuole essere un consiglio, che evaderebbe dalla critica: si constata tuttavia una preoccupazione in parecchi giovani — e certo disagio in altri legati ancora a forme astratte — di pervenire al soggetto, al motivo: di narrare, di rappresentare i fatti nel modo più esterno.

Nessuno vieta di farlo. Ma altri facciano pure, come Franchina, le loro *Realtà nuove*, o come Soldati, le composizioni rigorose e nitide, o come Turcato, le rappresentazioni più indirette, o come Dal Monte gli intarsi astratti, o come Birolli, le composizioni in cui il racconto è risolto nel valore del colore che fa acquistare respiro allusivo a tutto il quadro. E qui non siamo nell'astrattismo e nel così detto Nuovo Realismo.

GUIDO BALLO

Nino Franchina: «Realtà nuova»

Ampelio Tettamanti: «Attacchini»

Renato Birolli: «Scarico del pesce»

Giuseppe Zigaina: «Biciclette e falci»

"Il Gazzettino" 18 agosto 1950

ALLA XXV BIENNALE D'ARTE DI VENEZIA

Tre pittori francesi

A Seurat, Rousseau, Bonnard sono dedicate retrospettive che, pur non rispecchiando interamente la loro personalità, ne definiscono per lo meno i caratteri essenziali

Come alla Biennale del '948, così a questa d'oggi la Francia allinea un piccolo gruppo d'artisti, i quali, anche se le altre nazioni fossero mal rappresentate (ma alcune lo sono invece benissimo), potrebbero bastare a sostener da soli l'interesse della manifestazione. E i nomi, per chi vuol convincersene, sono questi: Georges Seurat (1859-1891), Henri Rousseau detto il Doganiere (1844-1910) e Pierre Bonnard (1867-1947) con una retrospettiva ciascuno, quindi Henri Matisse, Maurice Utrillo e Jacques Villon con delle personali, cui s'uniscono in fine Caillard, Gromaire, Lorjou e Manessier con un numero d'opere più ristretto. A Seurat, a Rousseau e a Villon s'è fatto spazio nel padiglione centrale, mentre tutti gli altri sono accolti in quello francese

Con la matita Conté

Due anni or sono, alla mostra degli impressionisti, Georges Seurat non era ricordato che da un solo dipinto, il quale appena appena accennava all'importanza del pittore. Ci sarebbe voluta una delle sue tele più famose per dimostrare come anche una teoria possa risolversi in termini poetici se intesa a dovere, cioè non nella stretta accezione del termine, sibbene come rigore della coscienza, fede in una misura logica dello spirito. « J'applique ma méthode et c'est tout », diceva Seurat. D'altra parte si sa bene che da quel metodo fu Signac a trarre la formula scientifica del divisionismo, che divenne falsa scienza del colore, e non lui, che vi arrivava attraverso una lenta, estenuante, ma sempre coerente ed ispirata conquista, da permettergli di ritrovare, parallelamente a Cézanne, seppure per altra via, le grandi leggi dello stile e della composizione.

Ora, preludio ad una siffatta conquista, erano per Seurat i molti disegni, che non si stancava di eseguire un po' dappertutto, e gli studi dipinti particolarmente sulla Manica e a Gravelines fino al 1890: studi e disegni a cui, considerati in se stessi, egli dava scarsa importanza, ma che, parecchi critici giudicarono presto superiori, per sensibilità, coloristica schiettezza emotiva e validità di immagini, alle grandi composizioni, dove il respiro vitale risulta talvolta soffocato o rattenuto nel tecnicismo coatto dei moduli volontaristici. E i disegni, ancora più raggiunti degli studi. Tanto che già Signac vi trova dei valori di tono e luce altissimi, e li dice i migliori che pittore abbia mai creato; e Jacques-Emile Blanche li paragona nientemeno che ai più bei Rembrandt; e Raymond Escholier crede di poter ammettere senz'altro « que le meilleur de Seurat réside peut-être dans les très nombreuses études au crayon Conté qui précèdent chacune de ses grandes compositions ». Ed è, appunto, con una ventina di codesti disegni che, qui, la mostra di Seurat venne allestita. Disegni di figura, i più; gli altri di animali e paesaggio. E alcuni di preparazione alle grandi composizioni, come La gamba e L'eco, *che sono studi per* Une baignade *(1884),* o La scimmia, Donna che pesca, La coppia e Bambina con cappello, *tutti per* Une dimanche d'été à la Grande-Jatte (1886), o I pagliacci e Angolo di studio, *questo per* Les poseuses (1888) *e quello per* La parade *(1888). Dopo l'889, quando l'arte di Seurat, con* Le chahut e Le cirque, *rispettivamente dell'890 e dell'891, si raggela e scade su un piano più decorativo, è noto che egli si affidava ad una elaborazione in gran parte mentale, senza far precedere l'opera da tante ricerche ed esperienze.*

Ricorda il Rewald che Seurat, nutritosi soprattutto di Ingres e Delacroix, viveva in un mondo romantico con aspirazioni ad un ordine classico; e le leggi che perseguiva costantemente nel suo lavoro eran quelle della linea, del colore e della composizione. Per lui anzi, l'armonia del colore era legata all'armonia della linea, tanto da servirsi del disegno — sono parole di André Lhote — «come d'une armature, pour soutenir les formes, que dissout, si fortement la lumière ». Ma forme semplici e sommarie, povere in certo senso, son queste dei suoi disegni; e tuttavia di una resa sicura, mai casuale, e basata esclusivamente sui valori dello stile. La luce le imbeve: una luce vibratile, nascente ora da una dolcezza di zone sfumate nell'ombra, ora da un improvviso eccitamento dei bianchi a contatto dei neri più intensi. Il sentimento plastico vi si esprime con molta purezza, insieme ad una grande sensibilità coloristica. E quella semplicità sommaria che si diceva, quella « povertà » quasi elementare, che, escludendo la risorsa di ogni grafia abile e suggestiva, non trae partito che dal dosatissimo sfregamento della matita Conté sulla carta di ruvida grana, li fa apparizioni stupende, sorgenti nella complicità di una luce tutta carica di mistero.

Non conosceva il "mestiere,,

L'arte compatta e bloccata in uno schema matematicamente studiato, quella che i cubisti considerarono come annunziatrice del loro movimento, e che, secondo il Lhote, « enrichit, autant que celui de Cézanne, la sensibilité d'un Picasso et d'un Braque, dont les tableaux ocre clair et gris, daté de 1908 à 1910, reflètent des preoccupations parentes », verrà poi. I disegni, intanto, ne sono la premessa più certa ed alta.

Che Rousseau si credesse un « realista » ed aspirasse alla « perfezione » dei Gerôme e dei Bouguereau, poco importa davvero. Perchè l'importante è invece codesto: che una tale perfezione, un tale realismo, propostisi come conquista definitiva, non gli riuscì mai di raggiungerli. E fortuna nostra che, nelle opere da lui eseguite, sia sempre possibile godere di quella mano mal modellata, di quella gamba mal scorciata, e insomma di quelle tante altre cose dipinte fuor d'ogni regola accademica, e che un tempo gli venivano imputate a riprova della sua ignoranza risibile, del suo dilettantismo da pittore domenicale.

Gli mancava la scuola, gli mancava la scienza: né il Louvre, dove andava a guardarsi i classici e a cavarne qualche copia, gliele aveva date. A quarant'anni (l'età che segna il suo avvio decisivo alla pittura), l'occhio dello « scolaro » mira con altra luce che a venti. Sicché, piuttosto che una fonte di scaltrezze per la sua tecnica, le tele ricercate nelle sale del museo, dovettero essere un nutrimento alla sua immaginazione, un fuoco alla sua fede: in una parola, quanto poteva bastargli ad aprire sempre più le porte dell'anima al sogno, e a distaccar la realtà da ogni interesse contingente, rimandola in una visione trasfigurata e ingenua affatto, dove essa, raccogliendosi e chiudendosi soltanto in sé, vivesse come fuori del tempo, senza nessuna particolare giustificazione o rapporto col mondo esterno. E questo, che sembra un assurdo, è l'atto della nuda poesia, la quale riesce a manifestarsi anche trascurando o addirittura travalicando, come nel caso del Doganiere, i limiti della gratuità sperimentale.

Rousseau studiava attentamente il soggetto del suo quadro, e poi, nel dipingerlo, si sforzava di mantenersi fedele al vero. Invece, a sua insaputa, quel vero rinasceva diverso sulla tela; era ogni volta una nuova invenzione. E che il pittore si metta davanti ad un mazzo di fiori o agli oggetti di una natura morta; o che guardi sia ai paesaggi della Casetta *in riva al fiume e della* Passeggiata nel parco *e della* Primavera nella valle della Bièvre *e dei* Pescatori con la lenza, *sia a figure come quelle della* Riunione di famiglia *e delle* Nozze di campagna *e dei* Giocatori di calcio *e della* Carretta di papà Juniet; *o che, in fine, componga di fantasia le scene della* Sacra Famiglia *e della* Cascata *e della* Foresta *e della* Tigre che attacca un bufalo, *il suo mondo appare il medesimo, libero di ogni ingerenza e indipendente per virtù del puro atto creativo.*

E in effetti, il Doganiere passò, negli anni dall'885 al '910 attraverso i più importanti movimenti artistici del suo tempo, senza che nessun d'essi riuscisse a trascinarlo nella sua corrente. Tanto che, per certa guisa, si potrebbe dire che egli contraddicesse alla storia. E fece lo stesso della vera pittura, con una percezione del colore, una giustezza di rapporti, un senso dello spazio e della composizione quasi miracolosi. Non conosceva il « mestiere », ma aveva un sentimento da esprimere, e a trovare il linguaggio necessario gli giovarono, più di ogni altra cosa, il candore, la semplicità, la purezza affettiva, la fede grandissima del suo cuore.

La gioia del colore

« Peintre de l'instinct », lo definì l'Huyghe. E può essere giusto, poichè nella sua posizione si nasce e si resta. Né è possibile perciò che un pittore siffatto crei scuole o abbia imitatori di sorta. Rousseau sta a sé: e il suo fare sorge e tramonta con lui.

Bonnard è morto ottantenne, nel '947. E con lui, nella storia della pittura francese, si chiudeva un'epoca che lo ebbe, quale continuatore dell'impressionismo, artista fra i più schietti e liberi e autentici. Continuatore dell'impressionismo, s'è detto, e non imitatore: poichè egli non ne raccolse i modi, ma la significazione essenziale, che fu quella di considerare tutti gli aspetti della realtà soltanto come pretesti per l'esigenza di risolverli in funzione cromatica, di vederli comporsi come colore irradiato dalla luce.

Henri Rousseau: Casetta in riva al fiume (1897)

E davvero il colore rappresentò ad un tempo la sua preoccupazione e la sua gioia più grande. Già anziano, infatti, confessava: « Certes, la couleur m'avait entraîné. Je lui sacrifiais, et presque inconsciement, la forme. Mais il est bien vrai que le forme existe, que l'on peut arbitrairement et indéfiniment la réduire ou la transformer. C'est donc le dessin qu'il me faut étudier. Et après le dessin vient la composition qui doit être équilibrée. Un tableau bien composé est à demi fait ». Parole dimesse ed umili, di chi sa che la ricerca di un artista non si ferma che con la morte.

Serena poesia

Nelle sue prime pitture, Bonnard sente il più tardo Monet, Degas, le stampe giapponesi e talvolta anche Gauguin; e lo schema compositivo indulge all'arabesco. Usa una delicatissima gamma di grigi, per passare poi a dei toni cupi, i quali però lasciano ben presto luogo a delle orchestrazioni squillanti, di una robusta e accesa sensualità, che si fanno via via più serene e più pure. E la sua mano è guidata da una felicità visiva e da una piena confidenza dell'animo. Spesso, per lui, si è parlato di intimismo; ma, quando fosse, la parola va liberata da ogni significato ristretto, borghese, ed intesa massimamente come capacità di assumere le cose più comuni della vita d'ogni giorno alla risonanza di una sicura visione poetica. Qui, in questa retrospettiva, dal Moulin Rouge *a* L'accappatoio, *dalla* Donna nel bagno *al* Nudo *che è del '907, dalla* Fattoria col tetto rosso *del '923 al* Giardino, *dalla* Terrazza al sole *alla* Sala da pranzo, *dal* Nudo grigio di profilo *alle* Peonie *del 945, ecc. il suo sviluppo è segnato a rapide tappe, con alcune opere certamente belle, ma forse insufficienti a rendercelo senza gravi lacune.*

Bonnard, appena sfiorato all'inizio dall'influenza dei nabis e dei simbolisti, non aderì mai a nessun gruppo, a nessuna scuola; nè il fauvismo, ne il cubismo, nè altri movimenti lo toccarono punto. Ciò non di meno, da tutto quanto durante la sua lunga vita fu esperito sul piano cromatico, egli trasse qualcosa, da servire alle sue audacie nella resa del colore: e si capisce che l'apporto tecnico diveniva ogni volta acquisto spirituale, arricchendo quella tradizione di cui si era fatto continuatore. La qual cosa basta a sfatare il giudizio della sua inattualità. Sicchè ci par giusto quanto scrive il Marchiori, nel volume « Pittura moderna in Europa», uscito di questi giorni a Venezia presso l'editore Neri Pozza, che «l'arte di Bonnard è sostenuta da un impegno totale, che significa conoscenza e dominio dei mezzi espressivi per la «durata» dell'opera, oltre il godimento visivo immediato». E si osservi, in proposito, come egli giunga lentamente alla definizione del quadro, risalendo dalle grandi «macchie» della prima stesura a quelle combinazioni e giuochi di sfumature ricordati dal Fierens, in cui il disegno si fonde perfettamente al colore e l'impressione diretta e visuale si compone per allusioni, per suggestioni, per metafore, piuttosto che per equivalenze.

Fuor di ciò, non ci par dubbio che Bonnard abbia appreso anche la lezione dei veneti, della loro pittura tonale, volta, più che a modellare, a creare gli oggetti nella luce. E la luce, concepita in unità, non disgrega le forme, ma le equilibra in un'atmosfera tenera e bionda. E luce, appunto, è il suo colore: un colore sempre inventato, sempre fantastico, che nasce insieme dal gaudio degli occhi e dalla poesia dello spirito.

Silvio Branzi

(I precedenti articoli di questa croneca sulla Biennale sono apparsi su « Il Gazzettino » del 1'8, del 16 e del 21 giugno).

Biennale XXV

ALLA XXV BIENNALE DI VENEZIA

Realisti e neorealisti si compromettono

Dalla rettorica degli "engagés„ al respiro poetico dei messicani cronaca ed epopea si alternano

Se la vita dell'uomo comune si esaurisce nell'azione e se è vero che l'azione denuncia i vizi dell'uomo, le manie, la morale, le speranze, le illusioni, le cadute e gli appetiti, non è meno vero che le opere di un artista hanno la stessa funzione di rivelazione nei suoi confronti, valore estetico a parte. Le opere rivelano dell'uomo la statura umana, ne dànno la misura, aprono uno spiraglio sul suo spirito, ci dicono il pieno o il vuoto della sua anima, il ritmo della sua vita interiore. Ma sono nello stesso tempo la denuncia più scoperta dei suoi vizi e dei suoi difetti. Non soltanto di lui uomo-artista, ma di tutti gli uomini del suo tempo. Perchè l'artista è colui che nelle opere assomma il bene e il male, le virtù e i vizi della sua epoca.

Guai a noi, però, se dovessimo nelle opere del nostro tempo cercare di identificare i valori morali, positivi o negativi del mondo moderno! Guai a noi se avessimo la spregiudicatezza di affondare il bisturi nelle piaghe cancerigne di una umanità che, a cavallo tra una civiltà che muore ed una che sorge, soffre di tutte le intemperanze e di tutte le incertezze. Purtroppo abbiamo disimparato ad amare e, frettolosi, abbiamo dimenticato i doni del silenzio e della pazienza. Non è più valida per noi — per i più di noi — l'affermazione di Paul Valéry, pur ancora tanto vicino a noi, nel tempo e nello spirito:

Tout peut naître ici bas d'une attente infinie

Siamo soffocati dal rumore, dal chiasso. La propaganda scalpella le nostre tempie, trafigge i nostri occhi.

La constatazione potrebbe essere valida per tutti, poeti, pittori, narratori, critici. E il discorso, come la documentazione, ci fuorvierebbero. Ma era necessario accennarvi, così, di sfuggita, perchè questa è la sensazione che si ricava visitando molti padiglioni della Biennale veneziana. Proprio così, la propaganda ci ha contagiati tutti. Parliamo, ed è propaganda; scriviamo, ed è propaganda; dipingiamo, ed è propaganda; facciamo della filosofia o della storia, ed è ancora propaganda. Oramai non ce ne accorgiamo neppure, perchè questo mezzo abusato della rettorica è entrato come un germe nel circolo del nostro stesso sangue. La vita moderna è dominata dalla propaganda e radio, cinematografo, giornali ne sono diventati i mezzi più pericolosi di diffusione e di penetrazione. Ciascuno di noi ascolta, e vede, anche quando non vuole vedere o ascoltare. Vi è costretto, ecco tutto.

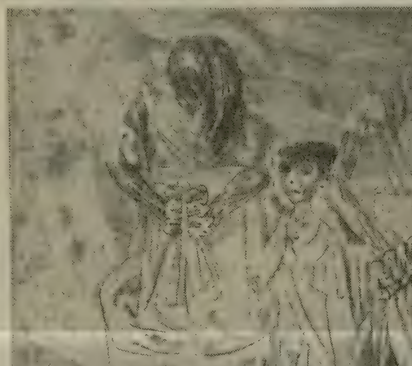
E non si dica che è soltanto una mania dei tempi moderni. Perchè se fosse una mania alle sue origini potremmo scoprire almeno un frammento, un brivido di innocenza. Quella innocenza che si è estinta nella maggior parte di noi e che tanto spesso viene confusa con l'infantilismo. Siamo così giunti al punto che, per colpa della propaganda, all'individuo sfugge la percezione del dramma in atto nella nostra vita sociale e viene posto in luce unicamente l'aspetto di esso dramma che si vuole illustrare per fini non disinteressati. Per esigenze politiche o di speculazione economica, per una prospettiva errata, per istinto perverso di corruzione, persino. E' indifferente quale ne sia la ragione: candidi o no, coloro che operano sotto il segno della propaganda, qualsiasi sia il fine, sono colpevoli di fronte alla società che mistificano. Colpevoli non soltanto di fronte all'eterno, ai propri figli, alla propria famiglia, ma prima di tutto di fronte a se stessi. Perchè non hanno speranza alcuna.

Su questo problema tanto acuto è augurabile che qualcuno si soffermi a lungo e lo ponga in termini chiari e distinti», ma è più augurabile ancora che il male si arresti per il bene degli uomini. D'altra parte esso deve seguire il suo corso e dobbiamo riporre la nostra fiducia nella natura umana, che è terrena sì ma anche divina, perchè l'angolo morto sia superato e non ci si avvii, come recentemente prospettava con timore il Duhamel verso un nuovo e più oscuro Medio Evo.

Il caso dei pittori neorealisti italiani è un caso piuttosto curioso. Infatti nel mentre i pittori succitati dipingono scene della «ricostruzione», di lotte «vittoriose», ritratti del loro «piccolo padre», ecc., con un verismo da oleografia, in ciò molto vicini alle espressioni d'arte di voga in Russia, i nostri artisti — che hanno alle spalle una ben diversa civiltà e, bisogna riconoscerlo, una sensibilità molto più sottile e vibrante, — hanno cercato una sorta di compromesso. Dopo la sconfessione di Picasso e di tutta l'arte intellettualistica dell'occidente, essi stanno tentando di connubio fra una forma espressiva «naturalistica» ed una forma espressiva «astratta». Con il risultato che si immagina: cioè con la tendenza ad avvicinarsi sempre di più al cartellone. Una specie di astrattismo spiegato al popolo.

Ma, se questo è il lato negativo, se cioè l'atmosfera è in un certo senso e per un certo verso del defunto premio Cremona, sarebbe ingiusto non riconoscere che in mezzo a tanta farragine, ci sono anche valori autentici. Mafai resta sempre un buon pittore, anche se, — come abbiamo già detto — implanta una grande scena di intenti populisti e si sofferma con tenerezza sul garofano che giace a terra in primo piano e che denuncia l'animo malinconico e crepuscolare del pittore. Non si può negare a Guttuso il suo reale temperamento di pittore, anche se il grande telone che porta il numero 23 è un enorme manifesto, perchè lo stesso Guttuso imposta con saldezza il quadro che gli sta accanto, «Lo spaccapietre», il cui paesaggio ha una rara finezza e dove tutta la parte alta, che rappresenta il mare, un'isola e il cielo, è ottenuta unicamente da gamme diverse di azzurri, giuocati con lo spirito e l'estro di un grande pittore. Nè a Tettamanti una certa vigoria di impianto e allo stesso Pizzinato un non comune senso costruttivo (ma perchè mettere agli operai il classico berettino russo e dare a «I difensori delle fabbriche» il taglio di una inquadratura del film sovietico «L'incrociatore Potemkin»?), a Righi una fusione fra forma e colore veramente di qualità, a Treccani un raffinamento dei mezzi espressivi e un arricchimento interiore.

Per Renzo Vespignani e Marcello Muccini il discorso è invece molto diverso. Essi stanno nella stessa sala trentesima nella quale abbiamo visto accampata buona parte della rettorica della pittura italiana e dobbiamo quindi arguire che i due artisti appartengano alla stessa corrente politica di quelli che abbiamo citati. Bene, forse solo su questi due soltanto fra i 24 pittori e disegnatori esponenti nella sala, la propaganda, anzi lo spirito e il fine della propaganda non hanno fatto presa. Si sente in essi una vibrazione autentica, un palpare di vita, un germoglio di dolore e di compassione, una pietà per l'uomo, per la sua fatica, un senso largo e aperto del mondo, che molto raramente abbiamo sentito altrove nel padiglione italiano intero. Le spiagge di Vespignani, così silenziose, così spaventosamente solitarie, quei piccoli uomini affamati attorno alle barche, distesi su di un nudo letto, quegli scali do-



CANDIDO PORTINARI (Brasile) — «Le lavandaie», (1945)
(xilografia)

ve la macchina ha il predominio e annulla quasi la vita dell'uomo, sono purificate da un soffio di poesia. Sembrano uscire dal mondo epico dei Malavoglia e recare in sè, come un dono prezioso tutto il dolore, ma anche tutto l'amore del mondo. Più limitato il respiro di Muccini, la cui vena è ancora legata a modi e forme che sono più del passato che del presente.

Ed ecco che, procedendo selettivamente e per distinzione siamo venuti trovando un raccordo fra il neo-realismo, diciamo così, a funzione propagandistica al quale abbiamo accennato e un altro realismo, nato da precise esigenze interiori, animato da un soffio potente di poesia, al quale i pittori messicani hanno dato espressione nuova e originale.

Il padiglione messicano costituisce indubbiamente il *clou* della attuale Biennale, anche perchè la presentazione contemporanea di quelli che vengono definiti i *Quattro Grandi* della pittura del Messico è stata la rivelazione di un mondo ignoto.

La polemica e la propaganda non appaiono nelle opere dei quattro, ove si eccettui, forse, il simbolismo conturbante di David Alfaro Siqueiros, nel quale però la reale capacità di trasfigurazione riesce a far dimenticare la pesantezza dell'assunto polemico.

Per comprendere meglio l'origine di questa pittura, affatto nuova per gli europei, bisogna por mente alla rivoluzione compiuta dal Messico nel 1910, quella rivoluzione che ha poi portato al risorgimento del paese. Bisogna rendersi conto della natura del luogo, degli uomini, della coincidenza di tali elementi con le esigenze interiori di un popolo e di quelle sociali e della soluzione espressiva del dibattito interiore. Ma questi artisti, attivi partecipanti della vita del loro paese, hanno teso ad esprimere se stessi con la sincerità più rigorosa e con la più stretta aderenza alla propria natura. E sono riusciti, il che è quello che conta, a trasfigurare la realtà e a far coincidere linguaggio e poesia.

Dei quattro artisti, tre appartengono pressappoco alla stessa epoca, sia come data di nascita, sia come maturazione, sia — ancora — come esperienza. E sono: Clemente Orozco, Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros. Il quarto, Rufino Tamayo, è collocabile invece in un tempo più vicino a noi, per quanto la sua data di nascita sia di poco più tarda degli altri tre. E quello che è curioso è che nessuno dei quattro pittori ha un rapporto o legame con gli altri, dal punto di vista formale. Infatti Orozco si può definire espressionista, Rivera un realista legato al rigore della linea e con una sua tendenza illustrativa, Siqueiros un simbolista con qualche rapporto con i surrealisti. Tamayo un primitivo, raffinato al contatto con le esperienze picassiane.

Bisogna dire però che i primi tre non sono compiutamente rappresentati in quanto la loro produzione principale è data dall'affresco e qui a Venezia per ovvie ragioni sono state presentate soltanto opere da cavalletto. Del resto gli affreschi di Rivera erano noti da tempo, e non solo agli studiosi, per le numerose riproduzioni apparse in Europa, qua e là su riviste.

Il fondamento sociale è evidente nei primi tre, i quali hanno vissuto la rivoluzione messicana e ad essa hanno dato l'apporto delle loro energie morali e spirituali. Nei loro affreschi — a quanto sappiamo — hanno proprio trasferito lo spirito eroico del loro tempo.

Orozco con la prepotenza del proprio temperamento (in un certo senso lo si potrebbe avvicinare a Sironi, per quel senso di tragedia, di ribellione e di fatalità che c'è nelle sue figure e nel suo paesaggio), Rivera con l'incanto del colore e con l'estro decorativo, Siqueiros con l'esplosione di un dinamismo inquinato però da un lieve accento rettorico e da una tendenza al manifesto (le sue *Zucche*, al contrario cosiltiscono, dal punto di vista della pittura, forse la sua prova più superba per intensità espressiva, libera da pregiudizi e da programmi). Da notare la novità del materiale adoperato, vinelite, masonite, amasote, duco, pirossilina: materiale di cui si servono decoratori e costruttori, piegato a necessità non pratiche.

Ma è in Rufino Tamayo, di una generazione più vecchio almeno dei precedenti, che la materia si libera dagli inceppi del contingente. La rivoluzione scontata, Tamayo può contemplare con tranquillità il mondo che lo circonda, esprimerlo con una dolcezza ed una purezza di linguaggio che, forse, fra i contemporanei non trova l'uguale. Lo spettatore si arresta di fronte a queste tele e gli vengono a mente i versi famosi di Blake:

«— Vedere un mondo in un grano di sabbia, — e un cielo entro un fiore selvaggio — trattenere nel palmo della mano l'infinito, — e l'eterno in un'ora. —».

Tamayo è un grande poeta e mette a disposizione degli uomini il caleidoscopio dei suoi sogni incantati. Ha sentito l'istinto primordiale della sua gente e l'ha trasformato, è ricorso al precolombiani (magari Picasso gli ha aperto la strada), ma soprattutto ha saputo fare dono della propria ricchezza interiore con un abbandono che è tanto infrequente oggi e che è stato raro sempre.

GARIBALDO MARUSSI

Biennale XXV

PAURA ALLA XXV BIENNALE

d'arte veneziana

L'idealismo si è risolto in empirismo durante il tragitto dalla teoria alla pratica e la creazione artistica è degenerata in tecnicismo

Riteniamo che l'amatore d'arte figurativa debba prima vedere le opere e poi ricercare le informazioni critiche che le riguardano. Per questo pubblichiamo, a mostra appena chiusa, queste note in forma di giudizi sintetici (abolite le notizie di cronaca e la polemica) con lo scopo di coordinare e concludere.

La XXV Biennale ci ha offerto un utilissimo riassunto dell'arte di quest'ultimo mezzo secolo, ma ha anche riacceso il nostro problema di coordinare questa conoscenza con il nostro nucleo umano. Il primo quesito che ci si affaccia è se dobbiamo intendere il progresso nel suo valore di ascesa o come movimento dialettico dello spirito nel tempo. Vogliamo dire se le conquiste successive di colore, volume, prospettiva, luce, atmosfera tono ecc. costituiscono un'ascesa per l'arte o se le tappe sono egualmente valide. La questione può essere soggettiva; fatto sta che l'arte è giunta fino all'Impressionismo e al Post e Neo-Impressionismo in una armonica integrazione di questi elementi, benchè nell'impronta varia dei secoli e delle personalità. Ed eccoci, a questo punto, entrare nell'epoca climaterica con presentimenti di squilibrio, con accentuazioni a favore del colore (Van Gogh, Gauguin), del volume (Cezanne) o verso un deperimento della forma a disegno, fino all'arabesco. Da qui si inizia la disgregazione dei vari elementi pittorici studiati e direi, coltivati ognuno fino all'esasperazione, per una romantica tendenza all'iperbole e all'analisi estrema che cova nell'anima moderna. Ed eccoci col fovismo al simposio orgiastico del colore, e col cubismo alla dissecazione del reale e coi suoi affini (Blaue Reiter, futuristi, dada, astrattisti ecc) fino al calembour cerebrale.

La presente Babele è caratterizzata da una complessità unica nei tempi e minata da profonde fratture. Lo stesso artista talvolta, partito con entusiasmo con la sua ricetta «poiein non mimesis», con l'intenzione di creare un suo vero, giammai un verosimile, trova ad un certo punto un disaccordo tra sè e la sua creatura come se, dopo averla vivisezionata le imponesse «Sorgi e cammina!». Come si spiega? La teoria era affascinante, ma il prodotto non altrettanto. E' la frattura teoria-pratica, giacchè l'artista non può rendere il suo fantasma interiore, nato in zone troppo rarefatte del suo spirito. E poi c'è la frattura artista-pubblico, giacchè la maggioranza è rimasta ancora all'impressionismo (non al «movimento» ma al gusto impressionistico) ed ha pena di questi cinquant'anni di avanguardismo come di un bambino che stenta a farsi uomo e a dare i suoi frutti pieni. E' divenuta volgare l'espressione che l'arte oggi è un bluff, un'automontatura. Non è così! Lo stesso romantico fermento si nota oggi in tutto ciò che è proprio dell'uomo: arte, scienza, vita. Se nell'arte è più appariscente e rivoluzionario, ciò avviene perchè l'arte è il campo più sensibile e gli artisti sono le antenne della umanità. Ovunque ci si volga per chiedere un sicuro «ubi consistam», si ha sempre un responso perturbatore sia che lo si chieda alla filosofia (esistenzialismo) o alla scienza (relativismo, scomposizione, ecc.).

Da un lato l'arte riempie d'incubi i nostri sogni, dall'altra Freud scava trabocchetti nel nostro spirito.

Anche l'uomo comune, quello che legge solo il giornale, vive oggi in uno stato d'inquietudine nevrastenica. Ogni uomo è solo col suo problema che deve risolvere da sè, senza dilazioni, magari in pragmatismo.

SENSIBILITA' PURA E PURA VISIBILITA'

Fra i contrasti inquietanti di questa epoca, vi è anche quello razionalismo-irrazionalismo per cui, per esempio, si va dalle raffinatezze e sapienze del cerebrale Picasso alla adorazione dell'idiozia pittorica (nell'accezione meno banale e dispregiativa) nel Doganiere, dalla responsabile e conseguente consapevolezza, fino all'automatismo più immediato e, se fosse possibile, incosciente di Pollok.

Poniamo anche questa antinomia tra le fratture dello spirito moderno, fra le insidie alla sua armonia.

L'artista «puro» pretende di elevare la sua creazione in una sfera astrale dove egli non sia legato al reale nè quasi a se stesso, ponendosi come natura nell'impulso continuato della creazione. Ma possiamo noi ritenere vitale una opera così poco sostanziata di sentimento umano? E possiamo noi parlare, in questo caso di creazione? o non piuttosto di semplice invenzione? Meglio si domina il reale ponendolo come altro da sè e non confondendoci con esso. Gli antichi avevano tale forza spirituale da concentrare in persone simboliche (antropomorfismo) anche i dati del reale.

D'altra parte l'opera artistica non può essere incosciente perchè è presieduta da un atto di volontà e questa è sempre guidata dal pensiero, altrimenti si chiama istinto animale.

Posto dunque che l'artista non può liberarsi da sè, affermiamo che non può neppure essere libero completamente dal reale perchè non può creare l'Ignoto, ma solo il Noto ed egli è legato al mondo fuori di sè ed agli altri uomini da un profondo analogismo che lo farebbe procedere con direzione parallela, anche se si trattasse di una monade senza porte e finestre.

Davanti ai quadri di Klee e compagni, i più disancorati dal reale, sentivo esclamare: «Sembra un gioco da caleidoscopio; sembrano tessuti animali e microbi al microscopio!»

Hanno ragione! Abbiamo assoluto bisogno del reale, se non altro per vedere in che grado ha operato su di esso l'artista e quali possibilità di trasfigurazione egli possieda. Mai come oggi, mentre si parla tanto di «pura visibilità», il contemplatore è più impegnato nello sforzo di situare l'opera nel tempo e nelle correnti e di capire gli intenti dell'autore, piuttosto che giudicare i suoi raggiungimenti attraverso i veri valori artistici.

In conclusione faceva più arte per l'arte, l'artista dei secoli scorsi perchè si concedeva tutto alla gioia dei veri trovati pittorici, riscattandosi attraverso questi, anche dal soggetto dovuto al committente.

I TORMENTATI ULISSIDI

L'artista dunque ha ripetuto il peccato originale: è giunto alla pretesa della creazione assoluta. Ma ad un certo punto si trova ad essere come colui che ha smontato un orologio e si trova in difficoltà a ricomporlo. Ora capisce che il suo costruire non può essere che ricostruire. Questa è la sua pena.

L'errore e la causa di questa crisi non stanno nella posizione idealistica dell'arte, ma nell'assenza di limiti e di fede per cui la libertà per l'artista è diventata licenza.

Oggi l'umanità ci appare con l'aspetto della disperazione tranquilla delle folle di Ensor o con l'avidità protesa e cieca dell'Uomo di Siqueiros (v. La nostra immagine attuale). L'artista ha tentato tutte le evasioni per trovare una parola nuova ai limiti tra dicibile e indicibile (V. Breton - Secondo Manifesto 1930), ma corre il rischio di prevaricare nel nulla o nella pazzia. E' indispensabile tornare ad armonizzare il nostro nucleo etico con tutte le facoltà e le attività umane.

Siamo al punto cartesiano!

ARTE DI SATURAZIONE

Giotto non si sarebbe fermato al suo o per tutta la vita nè Apelle avrebbe insistito nella ripetizione della sua linea. Così invece fanno oggi molti artisti perchè i ritorni non sono leciti e procedere in che senso? Si ha l'impressione che tutto già sia stato fatto, benchè si sappia che ci sono tanti modi di rendere una cosa quante sono le personalità.

Oggi accettiamo quel tanto di negativo che ha l'arte, come si accetta il lato cruento delle rivoluzioni. Esaminiamo quali sono gli apporti delle ultime poetiche. Esse sono nate con valore di reazione e perciò stesso sono limitate e contingenti, ma sono servite a sgombrare la via da molti idoli abitudinari che erano radicati come funzioni fisiologiche, a non accettare il senso comune come «buon senso», ad interrompere l'inerzia con nuovi stimoli.

Come in ogni rivoluzione, molti nomi cadranno sulla breccia, dimenticati nell'opera collettiva delle correnti.

Si spera che procedendo alla ricomposizione degli elementi pittorici, muniti di una nuova sintassi, otterremo raggiungimenti nuovi. Tuttavia l'arte non deve avere la velleità di scrivere Era Nuova sul suo frontespizio perchè abbiamo appreso che ogni rivoluzione comporta una relativa involuzione per cui dobbiamo considerare le punte polemiche come scandagli.

A noi è impossibile giudicare il nostro secolo perchè è impossibile porci al di fuori di noi stessi. Noi cercheremo soprattutto la sincerità del genio creatore che si riconosce sotto qualsiasi travestimento e che, per dono di natura, sa sempre conciliare in sè realismo e astrattismo, romanticismo e classicismo, impressionismo ed espressionismo per quella «concordantia discordantium» che è propria della vera arte.

FENOMENO PICASSO

Egli è l'enfant prodige del nostro tempo avendo trascorso attraverso le più rappresentative estetiche dell'epoca sempre colla stessa scintilla inventiva e con forte originalità, influenzando larghe zone con la sua personalità così ricca di stimoli cerebrali. Ciò non toglie che come ogni enfant prodige, egli non c'induca in sospetto. I suoi quadri avvincono, ma lasciano un'impressione di freddezza e di cerebralismo e spesso sanno di «boite à sourprise». Dalle sue opere (es.: Guernica) si sprigiona come uno scoppio di idee. Egli ha bruciato in sè un complesso di problemi senza dare piena convinzione. Si potrebbe porlo come emblema della nostra epoca. Egli è in un certo senso un sobillatore. Noi proclamiamo come Baudelaire: «Siamo stanchi di eclettici!»

FENOMENO DE CHIRICO

Questo fenomeno non è nè sarà l'unico. Ne parliamo perchè la sua involuzione è un aspetto della crisi attuale ed anche perchè egli si è posto clamorosamente come antibiennale. Sospettiamo che un De Chirico covi oggi in parecchi artisti in tutti quelli che si fanno funamboli alla moda e che per solo pudore non compiono un'abiura. Sono tutti quelli che, mancando di sincerità e forza interiore, hanno compiuto due atti di debolezza: il primo appropriandosi di esperienze non sentite, il secondo rinunciando all'apostasia. De Chirico non ha mancato di questo coraggio, anzi l'ha fatto in forma eclatante con le intemperanze di una controriforma donchisciottesca presentandoci nell'ultima mostra veneziana opere di dubbio gusto, di soggetto banale, di colorazione cirrosa e cruda.

FENOMENO SCILTIAN

Neppure questa forma di realismo ci convince. Fa pensare che Sciltian sia dotato di un'anima vitrea e di una pazienza d'acciaio perchè la sua realtà è più vera del vero. Si tratta di una strepitosa abilità tecnica tanto che tutti i visitatori sentono il bisogno di toccare col dito! Ma si tratta anche di un fenomeno d'imbalsamazione del reale di un'arte disumana e fredda fino alla crudeltà dove l'artista non opera che con l'occhio e le mani, mentre l'animo è assente. L'uomo si fa macchina, macchè: anche la fotografia riesce più viva quando è fatta con sentimento d'arte.

MANIFESTI

Molte correnti hanno la loro data di nascita sotto questa costellazione. Non sappiamo veramente se sia nato prima il manifesto o la corrente. E' l'eterna storia dell'uovo e della gallina. Il manifesto talvolta fa da grancassa, talvolta è un atto chiarificatore di un'arte diventata esoterica. Esso costituisce un fatto contrario al concetto dell'arte come libera creazione individuale implicando il pericolo di limitazioni e di reciproche influenze. Il Riegl con la sua «volontà d'arte», ammette la possibilità di consociazione, ma l'arte così si allontana dal significato «Poesia» e si avvicina al significato «Lavoro» arrivando fino al «ready made» del mergismo.

Per *Rivera* il colore non è solo mezzo funzionale, anzi gli si concede fino ad una sazia piacevolezza. La costruzione è sentita ma non col significato scultoreo e strutturale di Orozco (5-11), ma piuttosto composta e impaginata nello schema del quadro (specie in 13 e 17) raggiungendo talvolta la sintesi dei pannelli. La produzione di Rivera, sia per l'aderenza dei contenuti, sia per il modo formale, più che rispondere alle sollecitazioni segrete del suo popolo risponde all'istanza di un esterno folklore e di un superficiale color locale.

Tamayo è indubbiamente il più vicino a noi per la sua raffinatezza stilistica dove si innestano singolarmente gli apporti della nostra civiltà pittorica sull'humus più antico del suo popolo. Le sue immagini sono espresse senza dispersioni, con grande economia lineare; restano ferme nel tempo e pacate come stati d'animo.

Questa suggestione ci viene particolarmente da «Musici addormentati». In «Uccello che canta», abolito l'ambiente, l'equilibrio di sentimento e di composizione gioca tutto sul bilanciamento tra la massa della figura e della gabbia. Tamayo sembra fatto per questa trasognata immobilità ma vediamo che sa esprimere anche il movimento in «Donna che cammina» piuttosto che in «Uomo che corre».

ENSOR E PERMEKE

Il Belgio si è posto in primo piano con queste due personalità, di livello diverso, ma entrambe significative, l'una con la sua caustica fantasia e vivezza coloristica, l'altra nel suo fermo vigore e nella salda prepotenza formale.

Ensor è una singolare e aristocratica figura che percorre da solo il suo tragitto dall'ottocento al novecento, dalla tradizione fiamminga dell'«epoca scura» ad un suo «fovismo» dalla luce abbacinante, dalla verginale, tersa marina del «Faro ad Ostenda» alla farandola mistica del «Cristo che calma la tempesta». Il mito del colore è il suo problema centrale, ma rimarrebbe nel campo del virtuosismo senza la sua intima ed umana passione che sfocia nella vasta sintesi, morale e pittorica dell'«Entrata di Cristo a Bruxelles». Qui c'è l'Ensor «fou et fanfaron» dalle caustiche libertà che richiamano «*La nave dei pazzi*» *ed altro di Bosch* (ancor più che Brueghel e Goya) e c'è il colorista che nella festosità un po' irritata dei toni volge in riso il macabro dell'umana mascherata. E' una versione moderna del michelangiolesco «Giudizio universale» dove ciascun uomo si trova svelato e rivelato in quelle maschere che sono, ognuna, un tipo fisico e morale. Ensor smonta la società dalla prosopopea delle competizioni quotidiane per rivelarne il buffonesco aspetto da commedia e per dire all'uomo che il suo volto non è che cartapesta imbellettata. Eppure noi sentiamo che Ensor, giunto al sommo della maturità e perizia, non mette nella sua opera abbastanza distacco e che la sua ironia non esclude la appassionata e triste compartecipazione umana per cui bisogna ben assentire che «les expressionistes sont en general des tristes qui s'efforcent de paraître gais».

Permeke opera con ben altra natura. Qui sono assenti le nervosità rapide di Ensor e la sua sapienza nel creare una luminosità interna al colore. L'espressionismo di Permeke è soltanto formale e non sentimentale. Egli ci presenta le sue forme poderose che concrescono sane e piene, forse un po' ottuse, in una atmosfera calda e bruna che fa pensare all'autunno, pregno di vitalità e di frutti.

UTRILLO E ROUSSEAU

Due isolati, due invidiati e a loro modo due primitivi che risaltano particolarmente nel contrasto col cerebralismo parigino. Utrillo opera ancora nell'atmosfera dell'impressionismo, di Pissarro e di Sisley particolarmente, ma non ci si pensa affatto guardando i suoi quadri. Nei suoi paesaggi senza tempo e quasi senza vita umana, la trasfigurazione è ottenuta senza deformazioni, direi senza stile. L'aria è ferma e casta tra le case e un senso d'ordine e di precisione dà una prima impressione di anonimia e monotonia. Siamo a un punto dalla banalità!

Invece l'opera si salva, anzi si isola ai vertici della poesia più verginale. E' un miracolo da Cenerentola; opera di un sentimento che non si dichiara con retorica ma si cela dietro il pudore di una calligrafia minuta e precisa in una umiltà francescana e paziente di trascrizione. L'uomo chiassoso e invadente è quasi assente dalla sua scena, forse sarà dentro a quelle linde chiesuole. E in quel silenzio proprio da tempo di messa o da dopo — nevicata, le case hanno la loro vita e parlano sommessamente tra loro, con una voce sottile nell'aria acerba di prima primavera.

Davanti a «La chiesa di St. Bernard» o alla «Chiesa di St. Jean» noi sentiamo le sue parole piene di candore affettuoso: «Elle n'est pas bien belle, cette eglise, et pas bien vieille; ... mais je l'aime bien.....».

Egli vuole che il cielo sia «le plus

SOSTE E INCONTRI

Il più notevole aspetto dell'arte attuale sta nella sostituzione dell'atteggiamento espressionista a quello impressionista

Facciamo, come diceva Baudelaire al Salon 1859, «una rapida passeggiata filosofica attraverso le pitture!». Visitando il Salon del 1845, il poeta trovava che tutti dipingevano «di bene in meglio», ma che erano privi d'idee e di novità. E' proprio il contrario di quello che succede ora!

Giacchè le idee, cioè gli indirizzi sono così multiformi che il visitatore impreparato ne rimane stordito. Ci sono le soste di omaggio a chi ha già il suo altare nella storia dell'arte come per Favretto, Constable, Rosso; e le soste utili che ci tratterranno, per esempio, davanti a Bonnard e Seurat, davanti all'incisiva sensibilità di Bekman o al forte tracciato di Nano Reid, davanti a Villon, o all'Hofer, davanti all'aerea sensibilità coloristica di Marin o al cupo dolore di Viani.

Purtroppo il quadro è così vasto che necessita concentrarsi su qualche punto per evitare dispersioni.

ANIMA ATZECA

Indubbia è la suggestione che crea un primo scontro con «I quattro messicani». Ciò dipende da quella singolare impronta dell'ethos e dell'etnos di un popolo esotico. Ciò dipende anche dall'origine epica del loro impulso per cui il loro interesse si concentra esclusivamente sul fatto umano. Specialmente in Siqueiros e Orozco troviamo più dichiarata ed esasperata l'espressione del nuovo umanesimo di quest'epoca violenta ed avida mentre in Tamayo e Rivera le stesse passioni sono obiettivate in una staticità più serena. Osservando però con severi criteri d'arte l'espressionismo messicano si sgonfia alquanto.

L'oratoria enfatica di *Siqueiros* si risolve in romantica ed esteriore narrativa. Il suo enorme non è che abnorme, grosso piuttosto che grande e sollecitato da una specie di trucco deformante, basato su un gioco di prospettive lontananti, gigantismo polifemico. Ed anche il suo sentimento è meno puro e composto che negli altri, sfociando in un titanismo di cattivo gusto. Il suo dinamismo è piuttosto descritto che sentito come potenza e l'illustrazione si risolve in allegorismo esteriore (v. Il centauro della conquista, e Il diavolo in chiesa).

Orozco ha ben altra compostezza ed originalità costruttiva, benchè permanga una certa ostentazione di forza nel suo sintetismo accrescitivo e nella marcatura accentuata che sottolinea e decanta i valori plastici. In lui autentica è la sensibilità per il volume e la forza primigenia e il suo carattere è costante benchè accentui il suo espressionismo formale delle prime alle ultime opere (da «Le donne dei soldati» 1928, «I Zapatisti» 1931 fino a «Indiano trafitto» e «I. con cranio» dove la stessa materia usata, cioè la pirossilina su masonite, impone certe asserzioni più suntive).

possible limpide trasparent», che tutto abbia un'impressione di chiarità ben conoscendo la liricità del bianco. Il suo tocco è più delicato di quello di sua madre, la pittrice Valadon, l'innervatura del disegno dal predominio verticale acquista una forza lirica di ascensione. Se c'è qualche rigidezza, si attenua nell'effusione del colore che ha una dolcezza da convalescente. L'arte per Utrillo è il «buen retiro», la sua vendetta senz'odio. Commuove come commuove il Beato Angelico. E' troppo per un «pittore maledetto»?

Anche davanti a *Rousseau* ci sentiamo disarmati come davanti alla più candida sincerità. Dapprima si appare come un cantastorie di gusto popolare o un pittore da ex voto per i santuari di provincia, ma se osserviamo bene vediamo come egli abbia risolto d'istinto tutti i problemi che hanno assillato le varie correnti di quest'ultimo periodo: colore, deformazione, volume. Ma il problema è di scoprire come quella sua composizione così statica, quelle figure corpose riunite a mucchio più che legate in composizione, insomma quella sua pittura liscia e pigra, senza nervi e congiunzioni, priva di graduazioni e passaggi, riesca tuttavia a imporre una suggestione di spiritualità, anzi di misticismo, come dimostra l'Uhde. Pochi gli hanno insegnato a dipingere (se mai Paolo Uccello e Carpaccio al Louvre) ma nessuno a «vedere» così egli sta di fronte alla natura coll'occhio della meraviglia più devota e dell'ammirazione più estatica. Io credo che nel ricordo, noi vediamo ogni pittore legato ad un suo colore: di Rousseau ricorderemo il verde. I verdi di Rousseau hanno i più vari e meno stonati accordi della sua tavolozza. Mi pare che il suo tocco quando tratta le piante, si faccia più armonioso e gentile e sapiente. La figura lo appassiona come una difficoltà da vincere, ma solo nel creare foreste ed alberi egli diventa magico e misterioso.

Guardiamo infatti i n. 5, 8, 11, 14, 17, 19 ed altri. Certo, fra questi, il nostro interesse maggiore va a «Tigre che attacca un bufalo» per quella vita tumida che circola dalle belve domestiche alle piante inventate, mentre in «Primavera nella valle del Bievre» ci interessa un risveglio d'attenzione per i mutamenti della luce nell'atmosfera ciò che non fa parte della sua sensibilità, ferma nella creazione di un ambiente fisso e fantastico, come chiarisce Pallucchini.

I «FAUVES» E MATISSE

Le fauvisme è uno degli approdi del postimpressionismo e nello stesso tempo segna una sosta di orientamento prima che il colore, sbrigliatosi ancor più dai suoi riferimenti realistici, evada verso più astratti accordi. Chiamarli «fauves» fu da parte del Vauxelles una... offesa controproducente perchè le belve sono il prodotto più vitale e forte della natura anche se... «cerebrum non habent». Infatti le fauvisme è un eccesso di senso come il cubismo è un eccesso di raziocinio e il colore è l'elemento più decorativo della pittura. A noi oggi, provati ormai da ben più spericolate esperienze d'arte, i fauves non sembrano più così terribili, anzi mentre lasciano ogni cosa al suo giusto posto, l'accentuazione o parossismo del colore produce una lieta ebbrietà all'occhio perchè il colore esercita un fascino fisiologico (si pensi alla funzione di richiamo dei fiori e all'attrazione dei colori vivaci sui bambini e sui primitivi). Il punto fermo di quest'estetica è la ribellione all'impressionismo in quanto non si accetta più di fissare un'impressione di luce e colore accolti dalla natura, ma si vuole imporli, al di fuori di ogni contingenza, secondo una legge interiore. Si tratta quindi di un rovesciamento di posizioni per cui passiamo già dall'impressionismo all'espressionismo. Per citare solo i più notevoli, diremo che il più fauve tra i fauves è *Vlamink* in cui il colore schizza letteralmente, con una vitalità da fiamma e un fervore da meriggio estivo. Il più moderato invece è *Marquet* in cui c'è una più signorile rattenutezza e un gusto per i tocchi bruni (siano figure contro luce o marcature — limite) che accendono una luminosità di contrasto, come in quel sole di «La passerella». *Derain* è ottimo nel Paesaggio con vigneti, ma ben presto evaderà verso i problemi del volume. Così pure *Braque*, ammirato qui nel «Nudo seduto» e in «Paesaggio di La Ciotat», lo ritroveremo fra i cubisti.

Matisse è la figura principe del gruppo, benchè qui non siano presenti le opere migliori. Noi ci aspettavamo più colore dal suo colore: tuttavia nel «Marinaro» c'è tutto il suo gioco compositivo, così pure in «Ragazza che legge» e notiamo in «Quai St. Michel» la zona incompiuta e bianca a destra che lungi dal creare scompensazioni, apre un'impensata fonte di luce e quella «Poltrona» (pad. Francia) che da fatto contingente diventa fatto poetico.

Matisse si è salvato dal pericolo della «teinture» additatogli dal Carrière purificandosi verso una raffinata semplicità, verso il raggiungimento della linea pura usata in tutte le sue possibilità espressive. Le sue anomalie formali possono ricordarci Van Gogh benchè egli non ne abbia il candore morale, o Toulouse-Lautrec benchè egli non ne abbia la malinconia oppure il gusto giapponese attraverso la conoscenza di Utamaro e Hokusai. Tuttavia occhi felini, gusto dell'arabesco, sinuosità botticelliane, contrasti che rendono glorioso il colore rientrano nello squisito e malizioso edonismo di Matisse per cui l'arte non è un problema, ma un naturale incontro, una donatrice di «calme et volupté», «Un bon fauteuil qui delasse».

CUBISMO

Il cubismo partito anche per reazione al fauvisme, verso la rivalutazione del volume, tradisce in un certo senso questo suo assunto perchè procede ben presto anche alla dissecazione del volume in piani quindi in ritmi spaziali astratti con una parabola dal geometrismo statico al lirismo espressionistico. Il cubismo è il movimento più significativo dell'arte moderna, è la ragione che dichiara guerra ai sensi e l'affermazione che è l'occhio che guarda, ma è il cervello che vede, colla speranza che tolto lo scafandro dell'abitudine si conquisti una valutazione nuova del reale. Il cubismo è perciò il responsabile principale di tutte le nuove correnti: dal futurismo al Blaue Reiter dalla Section d'or di Villon, al primitivismo esotico, dal Magnelli a Pollok da Klee a Vedova. Il cubismo dunque è un prodotto cerebrale e come tale dà un senso di ripugnanza perchè ci ricorda la nostra civiltà fredda e funzionale, inoltre per il predominio degli spigoli, degli angoli, delle linee taglienti per i quali il nostro occhio ha una fisiologica fobia, mentre l'oblio del colore arriva talvolta ai toni persi.

Del gruppo chi fa sentire un più appassionato calore e una sua stringente lirica compositiva è Georges *Braque*. con quel superbo platicismo del «Nudo» mentre in «Chitarra e fruttiera» o «Natura morta con violino» (del 1909 e 1911) troviamo le note d'attacco per il suo sviluppo successivo dove si riavvicinerà di più all'oggetto, ma sempre in quella conseguenza di valori.

I FUTURISTI

Anche l'occhio impreparato passando dalla sala dei cubisti a quella dei futuristi, nota quella che è la loro differenza sostanziale: razionale e irrazionale, pensiero e volontà nella sua carica potenziale e dinamica. Le conquiste (o disfacimenti) del cubismo vanno assai più lontano, mentre il futurismo rimane contingente come lo esaurimento di uno sfogo romantico. In questo senso si avvicina al significato polemico del Blaue Reiter e del Dadaismo, paralleli anch'essi a turbamenti politici. Se dobbiamo definire il futurismo colle loro stesse parole lo chiameremo: anelito al futuro; ossessione lirica della materia; eterna velocità onnipresente; lirismo multilineo, poliespressivo, simultaneo, eccetera. A noi sembra piuttosto un'arte da paradosso che, volendo l'abitudine dell'entusiasmo, finisce col creare uno stato di ipertensione senza il risalto di ombre e penombre, insomma un'iperbole continuata. Questa spinta nevrotica voleva portare il suo eccitamento in tutte le attività e gli aspetti della vita. Finì ben presto per... autocombustione. Non neghiamo la sua influenza sommovitrice nell'arte italiana del primo novecento, dove si sostituì al cubismo negli stimoli polemici. Oggi non resta che il suo volto di barocco e retorico titanismo che troppo di frequente si appella ai simboli. Vivono di questo allegorismo, per esempio «La città che sorge» o «Stati d'animo» di Boccioni, «Automobile e rumore» di Balla, «La musica» di Russolo. Molto vicina al cubismo resta «La galleria» di Carrà.

Da questa sala, forse più vivo porteremo con noi il ricordo di fasci di raggi che gioiosamente si fanno largo nel caos della materia in fermento come in «Solidità della nebbia» di Russolo o in «Forze di una strada» di Boccioni.

Questa corrente ebbe la sua Musa in Marinetti, come il Cubismo l'ebbe in Apollinaire.

CARRA'

Soffici dice che Carrà tende all'assoluto pittorico». Ciò rimane definitivo come definizione. Se seguiamo i tre momenti fondamentali della sua parabola artistica (futurismo, metafisica, e la attuale) notiamo una costante tendenza alla purezza ed essenzialità nell'espressione, con l'aspetto passionale della giovinezza nel primo stadio, nel tormento cerebrale della prima maturità col periodo metafisico, sfociando infine in un raggiunto equilibrio tra la sua solida coscienza delle cose e un pensoso sentimento che vela con un'indefinibile malinconia la sua voce piena. Egli entra definitivamente nello spirito del «realismo magico» nel senso di un superamento dello stadio impressionistico (nel suo caso = futurismo) e di quello espressionistico (= metafisica) per evocare le cose attraverso il proprio sentimento. Non mancano tuttavia gravi incoerenze e un predominante senso di freddezza nell'impressione d'esilio che hanno le figure e le cose situate in reciproca solitudine col loro disadorno voluminismo, nell'amore per i piani lisci e gli spazi vuoti. Note queste che ci fanno pensare che fondamentale è rimasta per Carrà l'esperienza metafisica.

Si esamini a questo scopo «Sera sul lago», «Il barcaiolo».

BROGLIO

Ci si china volentieri a leggere le sue parole che ci ricordano l'animatore della rivista «Valori plastici» non così volentieri si guardano i suoi quadri da cui parte una sensazione di rilievo che pure non coincide con una sensazione plastica. Sembra una contraddizione, eppure il tocco mellifluo non ha saputo imprimere la forza della materia, ma piuttosto che di volume, rimane una sensazione di gonfiezze pallide e molli, un senso di falso nel tecnicismo e persino nel colore.

BOZZETTI

Soffermiamoci davanti ai disegni di Bozzetti, specialmente davanti a «Crepuscolo di settembre sul grato» o «Sera sulla strada del Rocco e a Borgoratto». Vedremo come attraverso la sua trascrizione minuta, luce e colore conservino tutta la loro vitalità e i lirici richiami che fanno pensare a Johgkind.

SEMEGHINI E DE PISIS

Protagonista della pittura di *Semeghini* è l'atmosfera che si coagula in colore. Ma forse non è l'atmosfera: è il velo del sentimento che avvolge la imagine in una stabilità di luci, proprie della proiezione interiore. E' una pittura sustanziata di spirito, priva di traslati cerebrali, che ci prende nella malia della sua luce colorata, simile ai riflessi di colore sulle opalescenze dei vetri di Murano. E' una pittura un po' malata, ma non debole, nè senza sangue, dove non manca una nota alla gamma dei colori, pur delicati. Qui e là, come un brivido che percorre il colore, qualche segno breve e nervoso ravviva il tessuto pittorico. Il suo mondo va dai paesaggi veneziani, dall'atmosfera calda e morbida dei primi tempi (canale di Burano 1914), invece liquida e perlata negli ultimi, alle mezze figure femminili appena percorse da qualche nervosità nel filato tenue della composizione.

Anche *De Pisis* è ricco di delicatezza e sensibilità, ma queste sue opere alla Biennale, mancano particolarmente di sottofondo, non si sente circolare la vita oltre quei tocchi brevi e saltellanti che sono come i palpiti di un'emozione troppo viva per essere profonda e le immagini si porgono a un ideale spettatore senza conchiudersi in composizione. La sua arte rimane più aderente ai fiori (vedi 9 e 13).

CARENA

Questi quadri rappresentano un'arte che procede pacata e serena, al di fuori dei sussulti polemici, nel suo tono schivo e nobile. Vibra ancora nella sua atmosfera qualche palpito delle liriche luci di Fontanesi, ma con quale finezza nella gamma dei colori che si attenuano per lasciar voce all'atmosfera come nell'ultimo Tiziano. Ci si sofferma davanti a Momento della mia vita 1 e 2 ad ascoltare una voce veramente umana nel suo timbro accorato, nell'abbandono un po' stanco che nasconde ancora uno scatto di vitalità, nelle luci rimbalzanti, nel tocco nervoso, ma composto come le modulazioni brevi di un canto fermo.

Carena è giunto ad una pittura introspettiva senza dimenticare la realtà e senza inversioni espressionistiche. Questo è il ritrovamento di sè, uomo, attraverso una ricerca sincera delle cose. Anche in questo senso noi sentiamo che è onesto il suo percorso e di alta qualità il suo raggiungimento.

TOSI

Qui ancora una volta viene spontaneo il pensiero che, se l'Italia non è notevole per personalità inventive e rivoluzionarie, ha un livello medio assai più alto di qualsiasi altra nazione sia in pittura che in scultura.

Dovremmo citare numerosi artisti del nostro padiglione che si riconoscono subito come sinceri temperamenti, dal *Morandi* a *Menzio*, da *Magnelli* a *Birolli*, dalla sintetica e chiara visione di *Melli* alla torbida ed appassionata tavolozza di *Bartolini*.

Così davanti alle morbide atmosfere di Tosi noi ci sentiamo calmati nella effusione lirica e spontanea del suo spirito georgico.

Non ci occorre fare tormentosi esami di coscienza dovuti ai suoi quadri: l'adesione diventa spontanea ,come spontanea e vitale è diventata la visione del pittore in «Settembre», «Punta di Portofino», «Mattino»

I «REALISTI» E ZIGAINA

Il manifesto del «Fronte nuovo delle Arti» (1946) ammetteva sostanzialmente due atteggiamenti: quelli che «esplorano» e quelli che «dichiarano». Era una constatazione di fatto che nulla mutava e lasciava libertà piena d'indirizzi. Con questa posizione, il gruppo degli artisti d'avanguardia si presentava alla Biennale 1948. In questa invece, benchè numerosi sussistano gli astrattisti(*Vedova, Turcato, Spazzapan*, ecc.) si nota un'indirizzo sempre più deciso verso il «realismo». La parola è generica e complessa perciò, per capirla nella loro nuova accezione, dobbiamo chiarirci con le loro stesse parole tratte dagli articoli della polemica tenuta sui giornali di sinistra.

«...Questi sono i sentieri diversi che potremo percorrere ma sul significato di realtà non potremo esitare Noi guardiamo ad una civiltà nuova, ad una arte inserita nella realtà...» (*G Mucchi*). «Soltanto affidandoci al contenuto, cioè alla concezione della vita e dell'uomo è possibile una storia dell'arte. Altro che piazza pulita delle opere di arte del passato!» *(A. Trombadori)*.

«Il nostro obbiettivo è il realismo. Questa parola non l'abbiamo inventata noi, ma è una guida per noi. Si può fare opera d'arte anche dipingendo bottiglie, ma il quadro delle «lance» di Velasquez o la Disputa del Sacramento di Raffaello o quello straordinario Bacio di Giuda di Giotto, dove il malvagio è rappresentato come malvagio e il giusto come giusto, sono opere che parlano più universale linguaggio. Perchè quelle opere rappresentano una realtà così come essa era concepita nel loro tempo.... Non si tratta di passi indietro, si tratta di una lotta nuova.... Alla polemica per un'arte realista nella forma e socialista nel contenuto, conseguì una posizione fortemente antimodernista» *(R. Guttuso)*.

«Giovani pittori e giovani scultori, insieme ad artisti anziani, lottano già oggi contro il formalismo che nasconde lo scopo disumano della divinizzazione del deforme» *(R. De Grada)*.

Questi pensieri sparsi fanno capire la loro posizione che non rappresenta una nuova poetica, ma solo un atteggiamento particolare.

«...La realtà sono i braccianti e le mondine...»*(A. Borgonzoni)*.

Questo essi dicono, sostenendo che l'arte viene dall'uomo e per l'uomo.

«Gli operai chiederanno la loro storia» *(A. Pizzinato)*.

Da ciò consegue una necessità di chiarezza adatta a porgersi alle facoltà del loro ideale committente: il popolo. Da ciò anche l'ampia portata delle loro tele che aspirano alla parete frescata perchè l'arte «entri nei luoghi dove si riuniscono le masse» *(A. Pizzinato)*. La loro dunque è una arte militante che riflette le punte della lotta di classe, da ciò la fissità degli argomenti. Gli eroi della loro mitologia pittorica sono Caravaggio e Goya per la socialità della loro arte, come essi aspirano a riflettere sempre la contemporaneità ed attualità della realtà sociale nel suo movimento.

Molte sono le contraddizioni e i gravi limiti della loro posizione. Tutti sentiamo la nostalgia della realtà ma la loro parola non riesce rivelatrice, assentiamo anche alla socialità dell'arte in quanto questa è sempre espressione della società da cui nasce. Ma essi vogliono che l'arte sia un'arma per incidere sulla società. In questo rovesciamento di posizione è forse la loro sola novità. In quanto invece essi affermano che il loro «realismo» è tutt'altro che «naturalismo» cioè copia del reale, essi rimangono ancora nell'ambito espressionistico dell'arte attuale. Quando essi saranno così impregnati di socialità da esprimerla con meno dichiarata ostentazione e con più personale varietà d'ispirazione, essi ci daranno frutti meno superficiali e reclamistici, benchè noi pensiamo sincero il loro bisogno di uscire dalle posizioni solipsistiche per stringersi attorno ad una fede. Forse la nostra arte, come la nostra società, non è malate che di scetticismo.

Tuttavia i loro operai restano ancora soltanto schemi di operái (es. *Pizzinato)* ed i volti imbronciati dei contadini di *Guttuso* rimangono maschere retoriche e non diventano sentimento, mentre tutto è esteriore in quella accozzaglia slegata e nella anticivetteria dei colori terribili.

Resta più convincente il friulano *Zigaina*. Anche in lui possiamo notare una graduale evoluzione, dalle prime opere fino all'ultima, ancora inedita nel suo studio, verso forme catalogate verso un più spiegato realismo che richiede una rinuncia al suo fare compositivo senza dispersioni, ma si salva sempre nel tocco impetuoso ed appassionato e nella sincera ricerca dell'umano. La costruzione è stata sempre la sua più autentica sapienza: la colorazione (parca, anche se vibrata nei toni bassi) e le luci guizzanti come accenti sulle forme, vivevano sempre in subordinazione stilistica per creare una concentrazione di sentimento, ed un movimento più suggerito che descritto. Le immagini erano «non res, vel signa» ma la composizione riusciva legata e stringente come uno scatto solo. Al segno ovulato più lirico, sostituì la trama triangolare più scattante, come un fascio di nervi. Ora (come dimostrano anche queste opere alla Biennale) egli trascorre verso una chiarificazione e precisazione di forme e dal suo ritmo austero e serrato passa a spaziature più larghe e posate, dalla sua passione strutturale a maggiori ricerche plastiche e di profondità. Resta tuttavia ancora nel campo di un espressionismo costruttivo e di un realismo lirico.

I motivi del bracciante piegato alla fatica, delle falci e delle biciclette ritornano ripetutamente nelle sue ultime opere, ciò ci dimostra che la sua ricerca più che contenutistica, è proprio formale, per raggiungere una perfezione espressiva.

L'opera centrale ha perso un po' di slancio dalla prima composizione dove la bandiera era più stilisticamente necessaria ed il gruppo riusciva impetuoso come la carica di una compagnia di ventura. Tuttavia questo è un riuscito Trittico della Fatica umana.

VESPIGNANI

E' tanto più facile abbandonarsi alla gioia del segno, sempre più puro e spirituale che la pittura, ma per parlarne in modo coordinato bisognerebbe che disegni, incisioni, xilografie ecc. non fossero rispersi nelle sale della pittura.

Abbiamo particolarmente fissato l'occhio su Vespignani.

Le sue composizioni a penna non sono disegni, ma veri quadri in grigio o bianco-nero, per il senso compatto e completo della visione. Il sentimento del disegno è in lui fermo e non parabolico e, piuttosto che dipanare la sua emozione lungo un sciolto filo disegnativo, egli la fissa in un nucleo e la circonda di una sua atmosfera. Sa magicamente suggerire squallore e solutidine ne «Il letto» o immobilizza la visione nel ferruginoso e scheletrico «Scalo» o placa nel panico silenzio di «Barche» e «La luna».

LA SCULTURA

Il quadro della pittura italiana presentato alla Biennale, nonostante alcune imperdonabili assenze ed alcune scompensazioni di valore nella presentazione, riesce chiaro e sufficiente pur nella sintesi. Invece è assai lacunoso e deficiente il quadro della scultura, anche allo scopo di una informazione sommaria.

Abbiamo fatto volentieri conoscenza con De Fiori le cui forme hanno una eretta nobiltà e tocchi di vibrante plasticismo (per es. nella schiena di «Cariatide fem.»), ma anche alquanta freddezza nell'economia di atti e modulazioni e nell'impressione di asessualità delle figure, nè raggiunge un senso di atarassia, ma piuttosto di assenza con quel suo voler «scolpire l'uomo non turbato dagli avvenimenti», mentre la figura di «Giovane», che rompe la statica, non riesce abbastanza forte perciò cade nella superficialità. Abbiamo rivisto con grande piacere M. Rosso, ma questa è una personalità già catalogata. Ma riesce opportuna qui perchè ci offre il modo di compiere raffronti utili con quello che è il concetto classico della scultura a tutto tondo ed anche con il concetto moderno di scultura come composizione direi architettonica; mentre può anche essere curioso osservare il gusto pittorico e luministico del Rosso che esige un unico punto di vista per le sue sculture, se messo in contrasto coll'estetica cubista che per mezzo delle proiezioni vuol rappresentare l'oggetto pianificato, come se gli si girasse intorno.

L'immediata emotività del Rosso può fermarsi al contingente, ma raggiunge alti gradi di vitalità. Tuttavia ci piace meno là dove tende a cadere nel genere caratteristico e nella tipizzazione, assai di più invece dove raggiunge quella zaffinatezza di modulazioni vanenti che ritroviamo in Manzù.

E vorremmo parlare di tanti altri, ma come farlo sulla base di così poche opere?

Bravi Broggini (Nudo 19) e Orlandini e bravissimo Mascherini, ma l'interesse dei visitatori è tanto più facilmente attratto nei padiglioni stranieri, sia quello egiziano o quello austriaco con Wotruba in testa, da Barlach o da Zadkine, da Arp, da Laurens ecc.

Serbiamo rancore di questa deficienza e speriamo di essere risarciti nel '52.

I FRIULANI

Come friulano sento il desiderio ora di parlare dei friulani presenti alla Biennale, che operano in campo friulano.

Il solo invitato fu Zigaina di cui abbiamo parlato, mentre accettati con un quadro ciascuno furono: Fred Pittino, Federico De Rocco Costanzo Schiavi, Giorgio Celiberti. La scelta non ha colpito sempre nel segno, mentre fra i non accettati, restano nomi che avrebbero ben figurato, come Canci Magnano ad esempio, senza parlare del mancato inviato al nostro xilografo Tranquillo Marangoni, ormai valore riconosciuto anche oltre i confini. Celiberti rappresenta una gaffe per gli organizzatori che hanno preso per moneta corrente la sua caotica inconcludenza.

Schiavi e De Rocco hanno sicure possibilità, ma sono ancora assai vicini alla scuola.

Di loro tuttavia conosciamo varie opere più significative di questi loro quadretti alla Biennale. De Rocco presenta un paesaggio, «S. Vito», non certo privo di verità e proprietà tonali, ma egli rende di più nelle composizioni di figura dove raggiunge note plastiche di pieno e franco sapore.

Schiavi presenta una ennesima natura morta con pesci, ma fra le sue più vive e squillanti.

Chi ci ha fatto una lieta sorpresa alla Biennale è Pittino, con la sua «Lettera d'amore».

Si tratta di un interno ove i colori si sono un po' smorzati a tutto vantaggio dell'atmosfera. La costruzione non ha niente di retorico e la luce si raccoglie a destra nella figura di donna, bilanciata dai toni chiari dei panni, tesi ad asciugare: un piccolo mondo ma completo; umile, ma non sordido e con certo sapore patetico e umano.

LUIGI CICERI

Biennale XXV

Il Mondo, 17 ottobre 1950

Il pittore G. Severini a Venezia

E' stato visto il pittore G. Severini a Venezia, città che certo sembra predilige. A proposito del Severini, non riusciamo a comprendere a cosa miri una stupida petizione, diretta alla Biennale, affinchè il Severini rappresenti certi tipi nella nuova commissione della Biennale. Certi giochetti sono astute manovre di una minoranza per coservare quanto arbitrariamente possiede sotto la finzione di una spontaneità democratica. Attenzione. Conosciamo le ragioni, i mezzi, i fini i nomi (per esempio B.G.; G.S.; E.V.; G.M.; A.V.; ecc.) di questo imbroglio. Pronti, per la vera democrazia, a fare lo scandalo. E giriamo il fatto pure alla Biennale e agli assessori comunali, perchè ad entrambi può interessare.

I PADIGLIONI STRANIERI ALLA BIENNALE DI VENEZIA

Il quarto d'ora dei Messicani

Nel settore francese Bonnard meglio di Utrillo e Matisse, cui nuoce lo stralcio delle tele "fauves,, Discutibile scelta tra i "giovani,, d'Oltralpe - Importanza della rassegna tedesca - Rivera pittore domenicale - I mostri antropofagi di Siqueiros - Tamayo selvaggio europeizzato

Venezia, settembre

Concludiamo il nostro giro dei padiglioni stranieri della Biennale. La quale frattanto, sia detto tra parentesi, ha vissuto ormai mesi di vivacissima esistenza, confortata da una critica in linea di massima favorevole, quali che siano i singoli orientamenti di gusto e le conformazioni mentali.

C'eravamo lasciati alla soglia del padiglione della Francia, la quale anche quest'anno, sotto la regìa dell'equilibrato Cogniat, dedica i tre ambienti radiali a tre maestri assai popolari: Bonnard, Matisse ed Utrillo, e l'ambiente centrale agli artisti delle generazioni cadute nel travagliato periodo tra l'una e l'altra guerra mondiale. Dei tre primi è Bonnard quello che figura meglio, sia per la linearità della sua arte delicata e vaporosa sia per la unità di clima poetico che questo intimista dal tocco fresco e luminoso, tutto bontà, costumatezza, confidente gioia di vivere, sempre riesce a raggiungere imponendosi con la sua spontaneità ignara di complicazioni intellettualistiche, aprogrammatica per eccellenza, e la sua genuinità di colorista melodico anche quando, come in questo caso, non si è badato tanto all'individuazione di opere sue storicamente capitali, individuanti *ad unguem*, quanto piuttosto ad offrirci, semplicemente, delle gradevoli, spensierate, cristalline pagine di pittura bella. In questo tono sommesso la curva evolutiva dalle prime tele che sentono nettamente la partenza *impressionista* («Gerla di mimose», «La Senna») ai rugiadosi, scintillanti nudi e interni borghesi di pretta marca *Nabis* («Nudo seduto», «Sala da pranzo») fino alle opere più recenti e per lui ultime è delineata in modo convincente e sicuro.

Più squilibrato al confronto il denso panorama della pittura di Matisse, a cui nuocciono in partenza lo stralcio dell'intera serie delle tele *fauves*: esperienza, per Matisse, centrale, ineliminabile, ed inoltre la difficoltà d'inserire nel fitto attruppamento delle opere residue i «Marocchini in preghiera», un tabellone importante dal punto di vista dell'interesse partecipato dall'artista tra il '13 ed il '18 per i movimenti di punta tendenti all'astrazione formale, in particolare per il Cubismo; ma d'altra parte per l'eloquio a scatti secchi, da giocattolo automatico, affatto dispari al consueto spirito di unitarietà del quadro matissiano.

Eppure, anche così, vi è alla Biennale di che documentarsi agiatamente su quel «tutto Matisse» di cui finalmente, sia pure con una ginnastica mentale un po' faticosa, riesciamo a percepire la straordinaria ricchezza di temperamento, l'anelito costante e colmo di felicità alla liberazione di un colore intatto, bizantino, puro canto che si esalta e compensa secondo le leggi di una armonia anonima e vegetale, al limite del puro arabesco grafico da smalto persiano. E questo partendo dalle posizioni suppergiù impressioniste della sensibile «Cameriera bretone» (1896) per venirsene all'odierno sintetismo decorativo che caratterizza la «Natura morta con magnolia» nonchè il «Piccolo interno blu».

Utrillo, che il pubblico italiano ormai conosce abbastanza bene, costituisce appunto per questo all'odierna Biennale motivo di qualche delusione. Francamente, non si capisce bene cosa sia avvenuto, dato che a Venezia figurano dipinti dell'eccezionale qualità della «Caserma di Lourcines», della «Battaglia della Marna», della «Scuola Comunale», di «Rue St. Rustique»: tutti anteriori al '20 e dunque del miglior periodo: ciò non ostante l'impressione generale resta di un respiro molto tenue, di un incanto spesso troppo casuale. Preferiamo dunque dar colpa alla scelta. Questo è d'altronde un tasto dolente ch'è giocoforza toccare a proposito dei «Giovani» che oggi dovrebbero, secondo gli egregi ordinatori, rappresentar la Francia. Perchè invero non sappiamo condividere nè l'alto apprezzamento di un Gromaire, sottoprodotto calcinoso di Leger, nè il largo spazio dato alla narrativa pittoresca, ma becera, di Lorjou — interessante seguire questo processo di iberizzazione che ha effetto di allineare la provincialità latina, ieri di Guttuso ed oggi di Lorjou, all'epica inselvatichita di solecismi barbarici dei frescanti messicani, sulla breccia ormai da più d'un ventennio — nè infine l'omissione dei vari Miro, Masson, Estève e compagnia bella in pro' del Manessier più vetrario ed estenuato.

La Germania, che per la prima volta dopo la guerra partecipa in veste ufficiale, ci ha voluto presentare, come tutti sanno, quel movimento serio e tutto speciale, di gran peso nell'evoluzione verso l'astrattismo di tanta parte della pittura europea, che prende nome dal cosidetto gruppo dei «Blaue Reiter», auspici per la pittura Kandinsky, Klee, Marc, Kubin, Macke, Jawbensky e pochi altri, per l'architettura principalmente il Gropius. Si è venuti in tal modo a contrapporre alle acide ed amare morsure esistenzialiste dell'espressionismo germanico, presente qui appena con Nolde, Beckmann ed Hofer, mentre manca quell'uomo di punta che fu Edoardo Munch, la fredda orgogliosa disciplina semitica dell'astrazione iconoclasta, del puro fare che esaurirebbe entro di sè la carica emotiva di una spiritualità anonima, captata sulla tela per trascrizioni automatiche quasi come una criptografica medianica; compensare la storicità a ciclo chiuso degli ibseniani in pittura all'insegna de «Die Brücke» con l'altra, considerata a ciclo, più ancora che chiuso, avvenirista, dei mistici teorizzanti accasermati alla «Bauhaus», creatori anch'essi di nuovi paradisi artificiali; ma non più in chiave di ossessioni verminose insorgenti nella notte della memoria, bensì della meteoritica costellazione di simboli geometrici, di punti dischi stelle pigreco radici quadrate traiettorie coni cristalli muffe emulsioni che si direbbe calata dai vetrini di laboratorio di qualche sperimentatore d'astrofisica o di spettrografia, se non si sapesse che, invece, furon escogitate sul posto dall'inventiva astrale e megalitica di intelletti chiari, sistematici, rifattisi al caos del primordio per investigare con altri termini che non sia l'equivalente visivo del dato di natura i reconditi significati di quanto quelle specie naturalistiche adombrano.

La fuga dalla natura, la quale parallelamente si verifica anche nei surrealisti occidentali, conduce dunque il caposcuola dei «Blaue Reiter» Kandinsky dalle posizioni epigoniche di un simbolismo cromatico che trae insieme da Gauguin e da Redon al puro, virtuosissimo solfeggio di note cromatiche e segni grafici come trapassano oppure s'ingemmano preziosi sul firmamento conchiuso della tela con la violenza, il nitore e la tempestività delle grandi forze cosmiche, stranamente simili in ciò a quei fogli dei taccuini di disegni in cui il *sorcier* Leonardo trinciava, non sempre a casaccio, lunule e ingranaggi di macchine e calcoli matematici sopra la traccia a lapis o bistro di serrate notazioni anatomiche, di trabeazioni e abbozzi pittorici.

Il Kandinsky che figura al padiglione della Germania è quello pertinente *stricto jure* agli anni dinamici del «Blaue Reiter»: dal '9 al '14, in comunione d'intenti con il primo Klee, con Kubin e Marc (quest'ultimo dei tre il più vicino al dinamismo futurista, mentre al confronto Macke figura, anche per le sue brillanti doti coloristiche, sensibilmente orientato verso il cubismo dinamico di Delaunay). Invece quello più recente che tiene a battesimo la *Conkrete Kunst* di Arp non meno che il costruttivismo di Lissitzky, trova più ampio respiro nell'apposito padiglione che la Biennale appunto a lui ha intitolato.

Dei Messicani, bellamente rappresentati alla Biennale con opere significanti di Rivera, Orozco, Siqueiros e Tamayo (anche se di necessità s'è pretermessa la loro più caratteristica e impegnativa produzione: quella dei grandi affreschi murali), la stampa e il pubblico han dimostrato di far gran caso. Snobismo, gusto per le emozioni violente, il realismo cafone e blasfemo da rodeo, da «Via del tabacco»? Forse non solo questo. Meglio ancora che nell'illustrativo «pittore domenicale» (al modo di Rousseau) Rivera, c'è nei carnai sanguinolenti di Orozco, nei suoi tragici peones travolti dalle bufere di odio che han fatto grande il mondo poetico di un Posada, e così pure negli spaventosi mostri antropofagi cementati a croste di pirossilina dall'urlante Siqueiros, questo De Chirico di ascendenza Nasca, un'ardenza non tutta cerebrale o di contenuto. Il ritorno ad un Medio Evo sanfedista e truce nel suo fanatismo eversore vi è celebrato con registro possente, con una partecipazione avvampata di passione. Gli adoratori del fuoco si riscattano in coraggio, se non sempre in dignità secondo il valore che a questo sostantivo attribuisce il cristiano. E non fosse che dietro l'orripilata violenza di questo nuovo «Sturm und drang» populista d'oltre Oceano sembrano profilarsi ironiche le ombre inquiete di Gerôme, di Delacroix e di Puvis de Chavannes, potremmo ancora illuderci di essere approdati all'isola felice di una lirica genuinità.

Di diversa tempra e frutto di più matura e confessata assimilazione della civiltà figurativa europea, in particolare dell'aere formalismo picassiano, è Rufino Tamayo. Stupisce in lui la rara capacità di aver saputo ricondurre la conturbante ambiguità del grandeggiante, taurino surrealismo di Picasso ad una incarnazione quanto mai aderente della impetuosa sacralità propria di una mitologia incaica su cui il cielo mai s'è aperto benigno, e questo con il più distaccato accento di contemplatività disincantata.

COSTANTINO BARONI

NUMERO UNICO Lire 50

Venezia 23 Settembre 1950

BIENNALE A FUOCO

COLLABORANO

Giorgio de Chirico - Isabella Far - A. Fabrizi - Giberto Severi - Piero Girace

MUSEO DEGLI ORRORI

A noi, che da tanti anni ormai lottiamo per promuovere una rinascita in Arte e facciamo quanto è in nostro potere per arginare la spaventosa decadenza in cui sono precipitate le arti plastiche, rassegne quali la XXV *Biennale* sono, loro malgrado, di grande aiuto, poichè tali raccolte di orrori aprono gli occhi a tutti, anche ai più indifferenti, e spingono alla ribellione anche i più tepidi, anche i più timidi, anche coloro che per opportunismo, per vigliaccheria o per stupidità, cercano di evitare parlando o scrivendo, lo scabroso tema del collasso che oggi subisce l'Arte.

Quando si visita quel bazar di pseudo arte contemporanea, nazionale, ed internazionale, quel bazar, dico, che è oggi, a Venezia, la XXV *Biennale*, si rimane impressionati dall'impotenza e dal cinismo che emana quella grottesca accozzaglia di tele imbrattate, di indecentemente brutte sculture. E si pensa che, non dico ai tempi aurei dell'Arte, ma solo cinquantanni prima, quando cioè vigevano ancora in Italia un po' di serietà e di dignità, qualcuno avesse osato allestire una simile mostra, tale mostra sarebbe stata fatta chiudere per ordine della Questura.

Invece nell'anno di grazia 1950, in questa Italia, culla del Rinascimento, culla dello Spirito e delle Arti, forgia un dì d'ogni progresso artistico ed intellettuale, un *museo degli Orrori* qual'è la XXV *Biennale*, può impunemente aprire le sue porte, dopo essere stato allestito a suon di milioni, provenienti dalle casse dello Stato, quindi dalla tasca dei contribuenti. Un simile *Museo degli Orrori*, oltrechè essere allestito a spese dello Stato è anche inaugurato dal Ministro della Pubblica Istruzione. Ora io devo render noto che dal 1948, quando fece la sua apparizione la prima *Biennale* dopo la guerra, fino al 1950, sono passati due anni: anche la *Biennale* del 1948 è stata un *museo degli orrori* ed in questi due anni d'intervallo centinaia e migliaia di Italiani onesti ed intelligenti hanno protestato, scrivendo e parlando, contro la XXIV *Biennale*, spiegando e chiarendo molte cose che, tanto le Autorità, quanto il pubblico ignorano; numerosi ritagli di giornali e proteste sono stati inviati direttamente al Ministro Gonella: io stesso mi sono recato personalmente dal Ministro; ci sono state pure interpellanze alla Camera da parte dell'onorevole Di Fausto, ma tutto è stato inutile, tutto è scivolato come acqua sulla tela incerata, e nel giugno 1950 altra mostra dello stesso genere, ha aperto le sue porte nella gloriosa città di Venezia, a danno ed a vergogna, dell'arte contemporanea.

Se ben ricordiamo S. E. il Ministro Gonella, nel discorso tenuto all'inaugurazione della XXV *Biennale*, ha parlato di *libertà in Arte*. Noi non dubitiamo della buona fede di Sua Eccellenza ma ci permettiamo di fargli notare che quella tale *libertà in Arte*, che oggi egli sente che i modernisti ed i loro *leaders* chiedono a gran voce, è null'altro che la libertà per poter trasformare l'Arte in una manifestazione che permette ai commercianti internazionali di servirsi degli aborti dei pseudo-artisti modernisti per tentare di spillare quattrini agli *snobboni*, agli sfaccendati, ai degenerati ed agli imbecilli. E poi i modernisti chiedono questa libertà anche per poter *liberamente* esercitare la loro dittatura, la dittatura del *Partito Modernista* e di poter liberamente boicottare ed organizzare colpi di mano contro quelli che si ribellano alla dittatura della loro massoneria, senza peli sulla penna e sulla lingua.

Quindi pensi a tutto questo il Ministro Gonella e non si lasci influenzare dai subdoli discorsi di certi perfidi agenti del Partito Modernista i quali, com'è naturale, cercano di farlo agire in favore dei loro interessi.

Ma a precorrere gli eventuali provvedimenti che il Ministro Gonella forse si deciderà a prendere riguardo la *Biennale* del 1952, ci penserà il pubblico, che è rimasto disgustato dall'attuale mostra, l'ha boicottata e non ha comprato quasi nulla. Si tenta ora di salvare le apparenze con il solito rimedio delle *vendite ufficiali*: anche quelle naturalmente fatte con i soldi dei poveri contribuenti.

Gli affari della pseudo arte modernista vanno male, *molto male*, poichè il pubblico comincia ad averne fin sopra la testa di croste e di aborti e quindi compra sempre meno la produzione dei modernisti. In Italia, il Partito Modernista, si dimena oggi come un pazzo e con il sistema, dei *premi*, dei *premi-acquisto*, degli acquisti ufficiali, ed altri trucchi dello stesso genere, cerca di rifocillare come può gli pseudo artisti modernisti e di salvare *in extremis* quest'orrida bestiaccia che si chiama *arte modernista*.

Tra gli altri nobili compiti che si prefigge il famigerato *Partito Modernista* c'è anche quello di inginocchiarsi, anzi prosternarsi servilmente davanti a tutte le decrepite asinerie e le grottesche porcherie che ci somministra la agonizzante *Ecole de Paris*, di sostenere ed incoraggiare tutte le porcherie che si fanno in Italia sulla falsariga di quelle di Parigi e, nel tempo stesso boicottare nel loro lavoro ed ostacolare nel loro cammino tutti quelli artisti italiani che si rifiutano di lasciarsi aggiogare allo sgangherato e traballante carozzone della famigerata *Scuola di Parigi*: insomma combattere quelli artisti che lavorano seriamente ed intelligentemente, e considerano l'Arte qualcosa di molto alto e di molto difficile a conquistare e non un pretesto ed un vergognoso trucco per sfruttare gli imbecilli, gli *snobs* e tutti quei degenerati, che sbadigliano dalla noia, che sono privi di qualsiasi opinione personale, e non hanno nemmeno la forza di pensare quanto fa due più due. Infatti è a questa deleteria categoria di individui, i quali oggi purtroppo si incontrano in tutti i Paesi, a questi ridicoli omosessuali, a questi grotteschi smidollati e sfaccendati, che il modernista cerca di appioppare la pseudo-pittura o la pseudo scultura modernista; e con questa razza speciale di bipedi che il modernista tenta di *fare l'affare*, cioè di barattare buona moneta contro orride sculture e contro pitture che non valgono nemmeno il prezzo dei chiodi che tengano la tela attaccata al telaio.

— Però la XXV *Biennale* ha sorpassato ogni decente misura ed in questo è stata utile. E' stata utile poichè l'esposizione di tutte quelle sconcezze ha servito a ridurre ancora il numero degli incerti e dei titubanti.

Infatti finora c'era ancora troppa gente in Italia che davanti alle oscenità dei Modernisti non reagiva, oppure reagiva debolmente, limitandosi a dire che: « Non capisco quella pittura ». Il fenomeno psicologico di quelle persone era curioso; esse, senza saperlo, subivano l'influenza della dittatura modernista. Sembrava loro che questo *modernismo* fosse una specie *Ku-Klux-Klan*, di associazione potente e misteriosa alla quale era pericoloso ribellarsi. Infatti il Partito Modernista aveva creato una specie di *dittatura intellettuale*: aveva creato la leggenda che colui o colei che non si entusiasmano (o piuttosto fingono di entusiasmarsi) davanti ad una crosta di Cézanne, di Van Gogh, di Matisse, di Braque di Chagall, o di uno dei loro scimiottatori italiani, quel tale o quella tale devono essere considerate persone non aggiornate, provinciali, non abbastanza sensibili ed intelligenti per capire il « mistero » della « genialità » di quei « grandi »!... Io, con i miei scritti, le mie conferenze e la mia instancabile attività nel combattere la bestiacci a del Modernismo, ho aperto, e continuo ad aprire gli occhi, a molti.

Io insegno alla gente che davanti ad una pittura modernista non deve dire: — Non capisco questa pittura! — Perchè così fa il giuoco del Partito Modernista che gli risponde: — Naturalmente non la capisce perchè Lei non è abbastanza raffinato e sensibile, non è stato abbastanza educato a capire il mistero e le profondità della — *Nuova Arte*. — Ora tu, caro lettore, pensa che questa così detta *Nuova Arte* è vecchia di più di tre quarti di secolo e che la famigerata *arte d'avanguardia* dovrebbe oggi essere logicamente chiamata *arte di retroguardia*. Dunque io ho insegnato ed insegno alla gente che davanti ad una bojata modernista non deve dire: — Non capisco — ma, anzi deve dire: — Capisco, capisco perfettamente che questa cosa che mi mostrate è una bojata ed è per questo che, non solo non mi piace, ma mi fa semplicemente schifo!

La pittura modernista non piace a nessuno; quelli che dicono il contrario lo dicono in malafede, per stupidità, per paura o per interessi personali. Ci sono purtroppo ancora persone che, mentre si rendono perfettamente conto che l'arte cosidetta modernista è un perfetto sconcio, pure non reagiscono abbastanza; alcuni non reagiscono per pigrizia e lasciano fare. Pensano che forse non conta preoccuparsene troppo; che è una moda che passerà come tutte le mode; che in fondo si può vivere anche con brutta pittura ed invece non capiscono che questo continuo stillicidio d'immoralità, d'impotenza, d'ignoranza, di bruttezza, d'inganno, di malafede, che sono le manifestazioni del modernismo, corro-

(Cont. IV. pag.)

G. DE CHIRICO: "Autoritratto,,

DICHIARAZIONE

La « libertà in Arte », che oggi chiedono a gran voce i modernisti, è, come si può vedere alla XXV *Biennale*, veramente completa, totale, anzi *totalitaria*. Oggi si può imbrattare una tela in qualunque modo. Però, molto meno completa, e quasi inesistente, è la *libertà di poter criticare e scrivere contro l'Arte modernista*.

Si provi qualcuno a criticare e denunciare lo sconcio della pseudo-arte d'oggi sopra un quotidiano a grande tiraggio. I suoi scritti non saranno pubblicati. Si direbbe che questa vergognosa pseudo-arte è diventata in Italia l'arte ufficiale, sostenuta dai due più grossi Partiti. La vera Arte non è sostenuta da nessun Partito; infatti la *vera Arte* non ha nulla che fare con la Politica.

Però bisogna dire al pubblico che la Stampa italiana è in mano alla dittatura modernista, la quale impedisce qualunque critica e si sente padrona assoluta di agire come le conviene.

Il pubblico viene trattato come una pezza da piedi, e deve accettare tutto ed inchinarsi dinnanzi a tutte le scemenze proclamate sacrosante dai modernisti.

Oggi, in Italia, non c'è libertà di Stampa *per quanto riguarda l'Arte*, e per poter dire al pubblico cosa, avviene nel campo artistico, bisogna stampare fogli speciali o aver ricorso a quei pochi giornali che sono in opposizione allo attuale governo.

Quindi prima di occuparsi della « libertà in Arte » sarebbe opportuno che il Ministro Gonella si occupasse di sopprimere la dittatura modernista nella stampa italiana.

Allora si vedrà quanto tutta questa pseudo-arte è impopolare nel nostro Paese, e quanto la maggioranza degli Italiani disapprovi la tendenza ultramodernista dell'attuale Governo. Così i responsabili della situazione artistica e culturale italiana, capirebbero finalmente che in un Paese come il nostro, ove nella più piccola città si trovano testimonianze di un grande passato artistico, non si può seguire, come tanti cagnolini, un padrone il quale non è altro che il *trust* modernista dei mercanti franco-americani.

GIORGIO de CHIRICO

XXV BIENNALE

Manifestazione pseudoartistica

Come è stato possibile giungere a una simile situazione, non solo artistica, ma anche intellettuale, che ha permesso l'allestimento di una Mostra come la XXV Biennale?!

Le persone coscienti della catastrofe intellettuale che ha colpito l'Umanità si chiedono di nuovo come e perchè sia possibile una tale precipitosa caduta, una tale inaudita disintegrazione. Infatti, solo cento anni prima, nessuno, assolutamente nessuno, avrebbe potuto immaginare che le persone di cui è composto il pubblico, quel famoso pubblico che finge d'interessarsi all'Arte, quel pubblico che visita le mostre, và in teatro, ai concerti,

acquista i libri di recente pubblicazione ecc. ecc., che quelle persone, dico, possano giungere ad un tal punto di cretineria. Se questa situazione oscena e ridicola nella quale da più di mezzo secolo la vita artistica affonda sempre più, ha potuto crearsi e, in seguito, continuare ed anche peggiorare, è tutta colpa del pubblico, è la colpa di quelle classi che si spacciano per classi colte e raffinate, mentre, in realtà, non hanno fatto altro che provare in modo lampante di essere ambienti di persone imbecilli, rozze ed ingenue e, sopratutto, stupidamente presuntuose. Gli altri, i furbi, i modernisti, fondatori del Modernismo ed, in seguito, profittatori dell'imbecillità del sopradetto pubblico, quei furbi, dico, che sono i membri effettivi del Partito Modernista, gestiscono la « bottega » che è il Modernismo, ove si cerca di rendere commerciabile qualsiasi immondizia.

Bisogna ancora notare che tutti questi *modernisti*, furbi e sfruttatori, erano in origine soltanto dei cretini fantesisti ma, come è spesso avviene anche nei Partiti politici, fecero presto a trasformarsi in tanti *gangsters* oltremodo materialisti. Ecco perchè certa gente oggi esalta fanaticamente l'equivoco del modernismo; infatti il modernismo è per essa è la fonte del suo benessere. L'unica preoccupazione di questi nobiluomini è di far durare più che possono la caotica situazione che regna nel campo delle Arti, sfruttando la manìa d'intelligenza e di snobismo che oggi corrode le classi cosidette colte. Ogni epoca desidera avere quelle qualità che non possiede abbondantemente; è quindi logico che la nostra epoca abbia la manìa dell'intelligenza. E' appunto questa manìa che ha inculcato nel pubblico il terrore di passare per stupido se non si sottomette al sistema d'una sapiente educazione sul modo di giungere ad una stupidità integrale.

Nel primo quarto del nostro secolo gli sforzi dei modernisti si concentrarono sulle classi ricche; il popolo, per fortuna sua, non li interessava, poichè non aveva abbastanza denaro per acquistare le croste che erano in vendita presso i mercanti di pittura modernista. Ma, più tardi, l'accanita propaganda della follia modernista cominciò a minacciare d'incretinire anche le classi meno abbienti. Le riviste, i giornali, i manifesti, i film ecc., fanno a gara per giungere a questo risultato altamente brillante ed altamente sociale. Ma il popolo non vuole, resiste, si ribella; esso è meno presuntuoso dei borghesi e non teme di passare per stupido. Così il popolo, libero dell' assurda presunzione di voler penetrare il « mistero » della pseudo-arte, si difenderà e finirà col vincere. Io parlo dei popoli europei. In America; la situazione del popolo, in questo caso speciale, è più precaria. Il popolo americano, privo di una tradizione che lo possa rendere più resistente, può facilmente diventare vittima delle subdole manovre moderniste. Non bisogna poi dimenticare che in America una parte della Stampa, sopratutto per quanto riguarda la critica d'Arte, non è fatta da veri Americani ma da un mucchio di intellettuali provenienti in maggioranza dai Paesi dell'Europa Centrale. In America le riviste a grande tiraggio, come quelle che riguardano la Moda, l'Arte, la Mondanità ecc., sono strettamente associate ai mercanti di pittura modernista e sono così una vera fonte di intellettualismo e di snobismo modernistico.

L'origine e la culla di tutto questo è stata Parigi. E' a Parigi che è stato inventato il Modernismo e non bisogna dimenticare che il grande crimine di Parigi è di aver creato, con il pretesto dell'« Arte nuova », anche un genere di commercio assolutamente nuovo che consiste a vendere una merce che è vendibile solo agli imbecilli. E' quindi logico e conseguente che tutti quelli che sono legati con il mercato dell'arte modernista, concentrino ogni sforzo per trovare il modo più rapido e più sicuro, ed i mezzi più adatti onde sopprimere quel poco d'intelligenza che ancora possiedono gli uomini.

La vecchia ed onorevole Rassegna d'Arte che è la *Biennale* veneziana è stata la vittima di questo stato di cose, e dimostra che il Partito Modernista italiano è asservito alle mire del Trust modernista internazionale.

E bisogna pure aggiungere che come mercato di arte modernista francese, l'Italia, fino a questo dopoguerra, cioè finchè l'America comprava, è stata completamente negletta, ma da qualche anno a questa parte l'America, satura di croste moderniste con cui durante la ultima guerra l'hanno inondata i mercanti francesi, compra sempre meno i falsi « maestri » inventati a Parigi e così, in mancanza di meglio, i [illegible] concentrato la loro attenzione sull'Italia. Il contatto tra i mercanti modernisti francesi e i *leaders* della framassoneria modernista italiana è stato subito oltremodo soddisfacente. Il servilismo dei nostri cafoni modernisti verso i mercanti francesi è stato una garanzia per questi ultimi di poter manovrare in Italia secondo i loro interessi.

Guardando la XXV *Biennale* si direbbe che i veri padroni della vita artistica italiana siano i mercanti della rue la Boëtie, e della 57.ma strada di Nuova York. Si direbbe che siano stati loro a spendere i milioni necessarii all'allestimento di questa Mostra, invece, e qui sta il bello, sono stati spesi i denari dei poveri contribuenti italiani. Ecco la prima prova dell'abilità dei mercanti stranieri.

In Italia, la Direzione delle Belle Arti, così dura a decidersi allorchè si tratta di aiutare i propri connazionali, sopratutto quando essi sono artisti di valore e che non appartengono al Partito Modernista, la Direzione delle Belle Arti dico, non solo ha lasciato mettere a disposizione dei modernisti stranieri le migliori sale ed i migliori Padiglioni, ma ha anche stanziato in loro favore cospicui premii in denaro, ciò che non si è mai fatto in nessun Paese. Nemmeno la Francia, i cui *Salons* rimontano alla metà del Settecento, ha mai conferito in esposizioni ufficiali, anche nei tempi di grande prosperità, premi in denaro ad artisti tanto nazionali che stranieri. Invece quà in Italia ove, come a Roma, si vedono tanti disgraziati abitare ancora nelle grotte, come al tempo dei troglodìti, vengono spesi milioni in premi a pseudo artisti stranieri, anzichè impiegare quei denari per costruire almeno qualche capannone, ove quei poveretti senza tetto potrebbero riposare in modo più umano.

In Italia è il popolo che è fiero di un'italiano di valore e non la classe dirigente nè quella dei nababbi e meno ancora quella intellettuale. Insomma l'Italia è come un teatro ove gli applausi vengono sopratutto dal loggione mentre nei palchi e in platea si sbadiglia e si pensa a pavoneggiarsi.

Ma torniamo alla *Biennale*: qui si è talmente esagerato che il pubblico ha cominciato a rivoltarsi sul serio, dirne male ad alta voce e rifiutarsi a fare acquisti.

Così il denaro dei privati italiani non passerà nelle tasche dei trafficanti stranieri i quali nel 1948 tentarono il colpo sopratutto con Braque e Rouault e quest'anno lo tentano sopratutto con Henri Rousseau e Kandinaky.

Quindi per i trafficanti stranieri rimane solo di sperare in eventuali acquisti ufficiali, aiutati probabilmente da alcuni direttori e alcune direttrici di Musei d'Arte Moderna i quali, lungi dal seguire l'esempio di un Valasquez quando raccolse le opere per il Museo del Prado, si precipiteranno ad aggiungere agli orrori da essi precedentemente collezionati, ancora un «Capolavoro» dello stesso genere.

— Che cosa mi ricorda l'attività dei modernisti? — Pensai dopo aver visto le opere della XXV *Biennale*.

In risposta a questa domanda sorse nella mia memoria il ricordo di una storiella in cui si tratta di una trattoria, gestita da una famiglia numerosa. Era una trattoria ove ogni volta che si mangiava si rischiava di avvelenarsi e questo a un tale punto che i dolori di ventre duravano per intere settimane. Sì, pensai, l'attività dei modernisti è simile a quella trattoria gestita da numerosi fratelli e sorelle, ai quali si aggiungevano altrettanti numerosi cugini e cugine e che tutti insieme lodavano entusiasticamente in coro le pessime vivande che praparavano nella loro cucina e che consigliavano con complicate spiegazioni ai loro indecisi clienti.

Bisogna dire che i membri di questa famiglia erano talmente abili nei loro discorsi che, malgrado la reputazione di avvelenatori che si erano creati in principio, riuscirono a mandare avanti, ingrandendola, la loro trattoria. La gente veniva ed anzi presto si creò un gruppo di fedeli avventori i quali con gioia si abituarono ad un costante mal di pancia. Essi persavano che le coliche li avevano liberati dalle stitichezze di cui prima erano afflitti e che quella cucina, in apparenza pessima, ma in fondo dotata di molte qualità che non lusingavano il palato ma mettevano in funzione l'intestino, li aveva cambiati.

Così i fegeli clienti di quella pessima trattoria che così fedelmente simbolizza il modernismo, divenuti a lor volta propagandisti ed avendo imparato una speciale dialettica, esaltavano il nuovo rimedio a tutte le persone affette da stitichezza promettendo loro un funzionamento anche eccessivo dell'intestino.

I primi proprietari della prima trattoria di questo genere, arrichitisi ma divenuti nel tempo stesso misantropi, poichè disgustati di un'umanità così docile ad inghiottire immondizie, i primi inventori di quel sistema che permetteva di avvelenare impunemente il prossimo, fecero scuola ed ebbero una massa di successori che divennero ogni anno più impudenti.

Ecco la poco piacevole e poco appetitosa storiella che mi venne in mente mentre mi dirigevo, dopo aver visto le opere esposte alla *Biennale*, verso piazza S. Marco ed il famoso caffè Florian ove diversi fedeli frequentatori della predetta trattoria stavano prendendo l'aperitivo.

ISABELLA FAR

TOMBA DELL'ARTE E TRIONFO DEL BRUTTO

Il visitatore attento e curioso che si accinga ad entrare nei padiglioni della Biennale d'Arte Internazionale Contemporanea, sarà attratto, poco prima di varcare la fatale soglia, da un busto in bronzo eretto sulla sua destra, fra le vegetazioni dei Giardini, e sarà attratto non tanto dall'esistenza di quel busto (dovuto, salvo errori, alla mano di Pietro Canonica) quanto dall'espressione afflitta e accasciata del Signore dall'onesto sembiante in esso raffigurato. Come potrebbe infatti quel delicato Poeta che fu Riccardo Selvatico, ideatore delle Biennali, rallegrarsi nel vedere come s'è degradata la sua creatura, ridotta a spaccio del Bestione trionfante (il bestione del Modernismo, da identificarsi con quella Bruttezza che, secondo dice Montaigne, ha mille aspetti mentre la Bellezza ha un volto solo), e vorremmo dire della teppa trionfante, ove per teppa s'intenda quanto di deteriore, di incontrollato, di bestiale, di congenitamente cretino pullula e urge nel subcosciente di ogni uomo cosiddetto civile?

Come potrebbe l'appassionato autore de « I recini da festa », de «La bossetta de l'ogio » e di tanti mirabili versi, che ebbe per figli uno squisito paesaggista, Gigin, e un aristocratico ritrattista, Lino, accettare di buon grado e a cuor leggero l'eredità di oscena laidezza e di insigne turpitudine in che sembra oggidì essere degenerato il messaggio di nobiltà da lui tramandato ai posteri con la vita e con le opere?

Ma lasciamo Riccardo Selvatico marmorizzato nella sua espressione accorata, nel suo gesto afflitto, lasciamolo oppresso dai suoi onesti rimorsi e varchiamo la soglia della Biennale 1950. Veramente vi si potrebbe iscrivere a caratteri di fuoco il verso del buon Padre Dante: « lasciate ogni speranza o voi ch'entrate »! Senza tuttavia che questo implichi la validità di quanto, nell'immortale Poema, precede il disperato endecasillabo; non è infatti il caso di ripetere qui « dinanzi a me non fur cose create se non eterne! ». Anzi, al contrario, se una luce trapela fra le spesse ottuse nubi in cui si perde il visitatore della Biennale, se un messaggio di speranza gli perviene attraverso chilometri quadrati di tela malamente imbrattata, questa luce, questo messaggio sono dati dal pensiero che forse il cretinismo ostentatamente professato, la degenerazione, il trionfo del brutto e del deforme rappresentano unicamente una fase di trapasso dall'uno all'altro evo.

Non dunque « cose create se non eterne » quelle che stanno appese ai muri della Biennale; anzi, labili e contingenti quant'altre mai; critica involontaria nel loro complesso (e fatte rare eccezioni) di un gusto e di un costume, ambedue deteriori, condanna tanto implicita quanto severa dell'Arte di un secolo che è stato traviato dai dittatori, sconvolto dalle conquiste della scienza e dai progressi della tecnica.

E di questo vogliamo dare atto agli organizzatori della Biennale; i quali, sia pure involontariamente, hanno il merito d'averci fornito con questa rassegna un panorama tanto fedele e sincero quanto laido e tristo dell'Arte moderna, denunciandone l'infimo livello raggiunto sul piano dei valori spirituali del nostro tempo e rivelandocela nei suoi aspetti più tipici e indicativi.

Ma cos'è dunque questo Modernismo in arte, che imperversa ovunque nel mondo con una furia caparbia, con una tetragona monotonia di modi e di aspetti, con una coerenza indiscutibile, tanto da assumere i caratteri di una vera e propria epidemia, anzi endemìa, epperciò il riflesso ahimè sciagurato di un'ancor più sciagurata pseudo civiltà? Civiltà che non è tanto quella della bomba atomica e dell'aeroplano a reazione, quanto quella del ventre e del sangue; una civiltà ove, per dirla con Benedetto Croce, « il costume barbarico delle violenze e delle stragi» è imposto dai dittatori e accettato dalle masse come una fatalità storica e una biblica maledizione: una civiltà che è al tempo stesso frutto e semenza di un'epoca che Benedetto Varchi definirebbe « quant'altre mai matta e vergognosa ».

Per orientarci nel laberinto di incertezze e di perplessità, di accoramenti e di vertigini che i prodotti del modernismo in arte, e la urgenza delle sue istanze provocano in ogni uomo dabbene, nonchè la palese simultaneità della sua apparizione e persistenza in tutto il mondo, ricorderemo sòltanto che tre sono gli elementi sui quali gioca e s'impernia ogni civiltà: intelligenza talento e morale, tre elementi che oggi sono particolarmente in ribasso.

Ricorderemo inoltre che mai come al dì d'oggi (e, osiamo affermare, mai in avvenire) l'Arte ha rappresentato un autentico Eldorado, una terra di Bengodi, un ghiotto albero della cuccagna per i falsi profeti e i falsi redentori, per i profittatori e i pseudo genialoidi, insomma per la mala pianta che alligna sopratutto durante i periodi, come codesto, di maggiore disorientamento e in coincidenza con le devastazioni provocate dall' ira funesta e dalle forsennate ingordigie dei dittatori, nonchè con le rivoluzioni della scienza.

Se non v'è perdono per i profittatori senza scrupoli della degenerazione dell'Arte moderna, poca o nulla indulgenza debbono avere anche i corifei, gli antesignani, i vessilliferi di una concezione che coincide appunto con una forsennata degenerazione del gusto ove sadismo e masochismo, onanismo e impotenza, schizofrenìa e paranoia sembrano concorrere a cantare il peana della bruttezza e della mediocrità.

Per finire vi dirò qualche parola sull'incontro da me fatto nel padiglione dedicato a Wassily Kandinsky con un «agit-prop» del modernismo. Costui, dopo aver parlato ai suoi ascoltatori (che poi erano i parlamentari del turismo) dei «moduli della pittura di Kadinsky», da intendersi quale « espressione musicale della forma in funzione del colore », del colore inteso da Kandinsky « come quantus (forse voleva dire «quantum») musicale », della sua arte da intendersi « come fatto personale », come « monologo », come « espressione assoluta di stati d'animo » ed altre fumisterie, ricordò che l'Artista in una sua lettera confessava l'influenza su di lui esercitata dalla scoperta, avvenuta in quel tempo, della disintegrazione dell'atomo. Il che mi permette di dirvi che mentre la pittura astrattista, e non soltanto quella di Kandinsky, rievoca alla memoria di chi, come me, ha fatto studi scientifici, le visioni del microcosmo quali appaiono attraverso l'obiettivo del supermicroscopio elettronico e anche di un semplice microscopio, la scultura astratta (vedi, ad esempio, quella di Moore) rievoca altrettanto esplicitamente i gessi e i tralicci, che, nelle bacheche delle aule di analisi infinitesimale e di geometria superiore, rappresentano la concretizzazione geometrica di qualche astrusa formula algebrica. E dunque non innovazione geniale, o intuizione rivoluzionaria di un mondo sconosciuto, ma banale e pedissequa imitazione di quelle forme della realtà che nel mondo matematico trovano una rigorosa rispondenza analitica e qui, nel mondo dell'arte astratta non rispondono a nulla; come chi dicesse di uno che, modulando la voce in incoerenti e incomprensibili balbettii cercasse di ripetere i suoni con cui un altro declama i versi di Dante.

Se gli astrattisti, per loro stessa ammissione, riflettono dunque nelle loro opere il travaglio che angustia il XX secolo e che riflette la più vasta rivoluzione scientifica che abbia mai sconvolto la storia del genere umano, e se, per altro verso, i *non* astrattisti pretendono di interpretare e tradurre alla lor volta le istanze e i problemi e i traumi collettivi di un'epoca patologicamente stravolta, ciò non giustifica la pretesa degli uni e degli altri di rappresentare l'arte del nostro tempo e, peggio ancora, la consacrazione blasfema dei loro conati in una Mostra d'Arte Internazionale fatta in Italia, Culla e Patria dell'Arte, e a Venezia, città di insigni tradizioni pittoriche.

GILBERTO SEVERI

Cafonismo tracotante

Non c'è bisogno di visitare la XXV Biennale per capire che cosa essa sia. Basta leggere il numero unico uscito a Venezia in occasione dell'inaugurazione della grande mostra internazionale, che s'intitola « Arte Moderna » e che si vende con molto zelo proprio nel padiglione italiano della Biennale. Quel foglio, semi-ufficiale, rispecchia i gusti e la mentalità degli organizzatori della mostra; e per di più il cafonismo tracotante, lo spirito servile ed il conformismo ameno di certa critica in livrea di lacchè, che si prodiga in elucubratissimi discorsi senza capo nè coda. Ascoltateli cotesti critici in livrea: hanno lo stesso tono degli imbonitori di piazza. Dice uno di essi: — Quanti anni ha l'arte moderna? Quasi un secolo; e non si decide a invecchiare. Hanno fatto di tutto per costringerla a tingersi, a rivelarsi matura per l'istituto di bellezza, ma lo slancio e la vitalità del primo gesto sembrano durare anche oggi, dopo una lunga corsa attraverso il tempo. — Ma bravo! Lo sapevate voi che l'arte moderna ha un secolo di vita e che non si decide a invecchiare? Lo sapevate che « lo slancio e la vitalità del primo gesto » durano « anche oggi »? Non lo sapevate? E allora siete dei disgraziati.

I luoghi comuni del signor « annunciatore » di verità sensazionali vengon fuori come i funghi dopo la pioggia. Tra l'altro ci avverte: « — Anche l'Olimpia di Manet fece ridere intere folle nel 1865 e oggi può stare accanto a una « Venere » di Tiziano » —. Ma bravo! Quindi con questo precedente storico, bisogna concludere: — Attenti! Non commettiamo l'errore dei nostri nonni. Ogni « puzzonata » astrattista o cubista, appunto perchè incomprensibile, deve essere ammirata ».

Nel foglio suddetto vi sono però degli scritti veramente interessanti, che possono dare un'idea della vertiginosa intelligenza umana. Ne volete una prova? Leggete lo scritto intitolato: « Sistema per scoprire questa statua ». Vi è riprodotta accanto la fotografia di una specie di caciocavallo che è la statua dello scultore astrattista Alberto Viani. Leggete: — «Per scoprire una scultura di Viani occorre: *A)* una buona luce, ma non troppo violenta (sono ottime le luci lattiginose); *B* concentrarsi con attenzione, ma senza esagerare tipo seduta spiritica; *C)* farla ruotare con estrema lentezza su di un ben oleato perno fisso, oppure, in mancanza di perni, girarci attorno lentamente, con passo regolare e senza perderla di vista neppure per un istante; *D)* avvicinarvisi progressivamente e senza scatti sino a sfiorare con la peluria della guancia la fredda superficie del marmo o del gesso; *E)* accarezzare con la mano, leggermente, tutte le curve meno accentuate della scultura, anche quelle quasi invisibili (sic); *F)* contemporaneamente, con l'occhio quasi a livello, girare di nuovo attorno alla scultura (questa volta un po' meno lentamente) e trovarsi improvvisamente dinanzi a montagne ed a valli, a colline ed a pianure, a fiumi e a laghi: sorvolare, insomma, da bordo di un aereo molto panoramico, la scultura, ad un'altezza di circa tre centimetri ». Vi faccio grazia del seguito.

Ora badate bene non senza una ragione abbiamo sciupato tanto piombo per trascrivere la prosa luminosa del signore che insegna a scoprire una scultura di Viani. L'autore di tali acutezze fa parte dello stato maggiore della propaganda della XXV Biennale di Venezia, ed è tra i più quotati amici del prof. Rodolfo Pallucchini, ossia del segretario generale della Biennale di Venezia, che ama i critici « illuminati ». Che pensa il ministro Gonella?

La Biennale, ormai è la Mecca del conformismo e dei luoghi comuni, dove ogni scemenza artistica, non solo è permessa, ma è incoraggiata dalle lodi scritte calibro che tutti sanno, e per giunta premiata con i denari dello Stato Italiano. E' il luogo dove si parla un linguaggio, uniforme e monotono, una specie di esperanto che affratella i popoli e li rende incommensurabilmente cretini; e la Mecca insomma delle eccentricità a buon mercato, delle facili avventure, dell'arte « standard » che i commercianti di stoffe e di carta da parati potrebbero forse utilizzare. Ma non è soltanto questo la Biennale: essa è ancora e sopratutto la Mecca dei mercanti francesi, i quali ormai sanno che soltanto in Italia, e propriamente sulla laguna veneta, con l'aiuto di certi zelanti e servili critici d'arte, si possono vendere i prodotti più o meno avariati dei loro fondi di magazzini; ed ecco quindi allora giustificata per fare soltanto un esempio una mostra retrospettiva del tipo di quella del doganiere Rousseau, di un pittone più che mediocre, goffo ed umoristico suo malgrado, che Picasso, Soffici e compagni trassero dall'oscurità in un'ora di buonumore, e che oggi, certi bacellieri di grosso calibro di nostra conoscenza vorrebbero gabellarci per un Piero della Francesca della modernità o che so altro, pretendendo perfino di fare acquistare le sue opere dallo Stato Italiano. Sì, questo è lo scopo: far acquistare le sue opere dallo Stato Italiano; e per raggiungerlo niente è stato trascurato, dalla messinscena della mostra del padiglione dell'Italia, agli avvisi pubblicitari, alla propaganda dei settimanali a rotocalco e delle riviste illuminate, agli articoli critici, proprio come si fa con un prodotto commerciale che si vuole a tutti i costi valorizzare ed imporre al pubblico. Noi non siamo « sciovinisti »: ma certe forme di smodata esterofilia che hanno lo scopo di annichilire e deprimere l'arte italiana, ci ripugnano. E non ripugnano soltanto a noi, ma a tutti quegli italiani — artisti, amatori d'arte, studiosi — che vedono menomata l'arte nostra, e non hanno mezzi sufficienti per reagire all'arbitrio, alla prepotenza ed alla trocatanza delle piccole massonerie artistiche, vere e proprie dittature contro cui non c'è libertà di stampa che valga. A tal proposito il vecchio e valoroso scultore Pietro Canonica mi diceva alcune settimane fa a Roma: — Caro Girace io ammiro il suo coraggio. Lei è un grande patriota; ma noi oggi, in fatto di arte, siamo nelle mani di gente che fa il comodo suo. Io non conosco Giorgio De Chirico di persona, ma ammiro la battaglia ch'egli conduce contro la Biennale. - Mi diceva queste cose e s'incolleriva. E nella sua collera io avvertivo lo stato d'animo di tutti i buoni artisti italiani.

Prima di chiudere quest'articolo una domanda. La rivolgiamo al signor ministro Gonella, che pure un giorno ebbe la compiacenza di farci una promessa.

— Continuerà ancora la farsa?

PIERO GIRACE

LA XXV BIENNALE VENEZIANA

L'espiazione culturale - La partigiana beneficenza
I geni d'oltralpe - Il compito dei critici ufficiali

Per capire il carattere, la mentalità ed i gusti degli organizzatori della XXV Biennale di Venezia basta leggere la prefazione che il prof. Roberto Longhi ha fatta nel catalogo a proposito dei « fauves ». Il prof. Roberti Longhi è uno dei più autorevoli commissari della Biennale. Non è possibile trascrivere tutto quello che egli dice nella sua elaboratissima e « nobilissima » prefazione. Ad un certo punto egli, dopo aver parlato dei poveri « fauves », misconosciuti da Pica e da Soffici, così si esprime: « Chi era a quei giorni un ragazzo, ne aveva abbastanza per diffidare di un movimento del resto sconosciuto da noi anche in effige. E soltanto nel 1920, ad una mostra retrospettiva del gruppo, apertasi da Bernheim-Jeune, ebbi poi ad accorgermi che la faccenda era stata più seria. Fu anzi quell'antica lezione diretta a farmi proporre che, seguitando *nella sua doverosa espiazione culturale*, Venezia non dimenticasse quest'anno i terribili « fauves ».

E Venezia quest'anno, ossequiente alla proposta dell'illustrissimo baccelliere Roberto Longhi, ha infatti seguito nella sua *doverosa espiazione culturale* mettendo sugli altari nel padiglione italiano, non solo i « terribili fauves », tanto cari al professor Roberto Longhi, ma anche tutti gli altri illustri francesi (« maestri » del Cubismo, doganiere Rousseau, Villon, Seurat) e relegando con molta cortesia gli italiani nelle stanze di servizio. Che importa che ci sia per sopramercato ancora un'intero padiglione francese con mostre personali di Matisse, di Bonnard, di Utrillo eccetera? L'ospitalità deve essere completa! E poi d'altra parte, Venezia doveva continuare nella sua *doverosa espiazione culturale*. Lo ha detto il baccelliere Longhi; lo afferma con i fatti l'altro baccelliere. Lionello Venturi.

Sono proprio dolente di dover rispondere alle cortesie degli organizzatori della XXV Biennale con queste crude verità. Ma gli antichi dicevano: — Amicus Plato, sed magis amica veritas!

Venezia, quindi, quest'anno « ha espiato » e gli italiani hanno avuto così la fortuna di poter ammirare finalmente i « terribili fauves », che il regime fascista forse odiava. Perchè i fascisti, con il professor Longhi in testa, odiavano l'arte modernista e non permettevano le retrospettive di Renoir, di Cezanne, di Gauguin eccetera. I fascisti avevano innalzato una specie di muraglia cinese: avevano dato il bando a tutta l'arte cosidetta nuova, e mandavano al confino tutti gli artisti che minimamente seguissero le mode di Parigi. Non è così, professore Longhi? Ella ne sa qualche cosa. Ella ricorda bene il giorno in cui Bottai la confinò ad Ustica o a Pantelleria o non so dove, per i suoi eccessi di fervore modernista Povero professore Longhi, chissà quali pene dovette soffrire durante il ventennio! E più di lui l'altro « martire » il professor Lionello Venturi, fuggito a Parigi per amore dell'arte e della libertà.

Ma il professore Pallucchini nel « Gazzettino » del 4 giugno 1950 così si giustifica: « ... non si sono resi ancora conto (gli artisti) del compito internazionale della Biennale, che deve essere soltanto una mostra di confronto e di comparazione e non un campionario di quanto oggi si fa in Italia nel campo artistico. Bella comparazione!

Perchè non usare dei termini molto più realistici, come servilismo, provincialismo, cafonismo eccetera? Quale sarebbe la comparazione? La minimizzazione dell'arte italiana forse? La valorizzazione (economica) dei « terribili fauves? » Dei pseudo maestri del Cabismo? o la gonfiatura del doganiere Henri Rousseau pittore mediocre, goffo ed umoristico suo malgrado? O forse la messinscena, regista Venturi, del pittore Villon, anch'egli ospite illustre del padiglione italiano?

Sono stato parecchi giorni a Venezia, ed ho visitato la Biennale con meticolosità, e posso perciò rilevare una per una tutte le manchevolezze e le particolari simpatie dei commissari. Il pubblico a Venezia diceva: — Questa è la Biennale dei francesi. — « Qualcuno invece ha meglio chiarito: — No, per l'esterofilia dei dirigenti italiani è la Biennale *dei mercanti francesi* ».

Non parliamo dell'assegnazione dei premi; ne parleremo più avanti. Parliamo invece degli inviti fatti a dei mediocrissimi pittori, tradizionalisti e modernisti. Chi sono? Si leggano i nomi nel catalogo. Ma sopratutto si osservino le loro opere. Lo spettacolo è miserevole. Non parliamo degli antrattisti, tanto cari al professor Venturi. La maggior parte di quei quadri e di quelle sculture meriterebbe di essere gettata nel canale oppure utilizzata per tetti di cabine balneari. Ho avuto agio di ascoltare i discorsi del pubblico, ed il pubblico nella sua totalità è sempre più intelligente dei critici. Un signore ha chiesto ad un custode di una delle tante sale degli astrattisti: — Lei sta tutto il giorno qui, in questa sala? — L'uomo rispose affermativamente. Ed il signore, pronto: — E non le hanno dato ancora un premio?

Sembrano facezie. Ma è invece l'espressione reale dello stato d'animo del pubblico nei confronti dell'arte modernista, che a Venezia, ossia nella patria del Tintoratto e del Tiepolo, detta legge in modo dittatoriale per merito dei Venturi e dei Longhi.

Le sale della Biennale erano deserte. Si poteva incontrare tutto al più l'illustre esaltatore dei pseudo maestri francesi, il prof. Venturi, seguito da quattro giovanotti più o meno « sinistri ». Si faccia una statistica dei visitatori della XXV Biennale.

Tutto ciò non lo comprende il ministro Gonella, che pure ha avuto agio di visitare una per una tutte le sale della mostra? E come mai non si decide a mandar via dalla direzione della *Biennale* gli « illustri baccellieri? » o è diventato anche lui « avanguardista »? Tutto è possibile a questo mondo, e specialmente in questa nostra repubblica democratica del 1950! In tal caso l'espiazione sarebbe completa e definitiva.

* * *

Ho accennato più sopra ai premi. Con spirito di esemplare giustizia, sono stati distribuiti in... famiglia. Si sapeva che Carrà uno dei più autorevoli commissari della Biennale, doveva avere il premio di un milione. E si abene! o meglio sta male. E' la prima volta che si verifica una faccenda del genere, e cioè che un membro autorevole della direzione della Biennale si lasci premiare dalla Biennale. Si sapeva pure che un altro milione doveva averlo Gino Severini, il quale in una lettera aperta all'on. Ponti, così si esprimeva nei riguardi della passata Biennale: — ... la Biennale è una sorgente di confusione e d'incertezza, aumentata dall'assegnazione dei premi (non aveva avuto il premio Severini!) e veramente delude chi sperava una ripresa basata sopra una nozione chiara e giusta dei valori artistici e storici ».

I commissari di Venezia presero atto della sua protesta ed oggi si sono affrettati a correre ai ripari tenendo nella giusta considerazione « i valori artistici e storici ».

I commissari di Venezia sanno vivere. Tra due anni sarà premiato anche il professor Roberto Longhi che ha promossa e incoraggiata « l'espiazione culturale ». A chi sono toccati gli altri premi? A due scultori: Mascherini e Minguzzi (tra parentesi la scultura era miseramente rappresentata) e tutti gli altri ai pittori astrattisti, comunisti, partigiani e quel che più conta « pupilli » del martire ed eroe Lionello Venturi. Qualche altro premio è stato assegnato per ragioni diplomatiche ad un pittore tradizionalista di Venezia. Mai come ora è in auge la politica dell'arte. Ma i premi agli stranieri? Già dimenticavo. Un milione è stato dato a Matisse ed un altro allo scultore Zadkine. Un milione a Matisse? Ma perchè? Per le sue brutte mostre personali forse? Mostra in cui un visitatore attento può, senza troppi sforzi, scoprire i trucchi e la falsa genialità del vecchio pseudo pittore. Si osservino i suoi primi quadri, alcuni ritratti neri e bituminosi, che non potrebbero reggere il paragone nemmeno con quelli di certi mediocri pittori napoletani di fine secolo.

Così si distribuiscono i premi. Così vuole « il senso storico » del prof. Rodolfo Pallucchini.

* * *

Parliamo soltanto di sfuggita degli astrattisti. Essi anche in questa XXV Biennale dominano e dettano legge per volere del prof. Lionello Venturi. Gli astrattisti, che delizia! Oh, se i loro quadri adornassero le pareti del francolatra prof. Lionello Venturi.

Non è fuor di luogo, parlando di astrattisti e modernisti, riprodurre un brano dell'articolo che Giovanni Papini ha pubblicato recentemente nella rivista di Firenze « Arte Mediterranea »: « ... i pittori moderni, quelli che si vantano di aver voltato le spalle alla natura e alla verità, quelli che, per foia di « novità », hanno perduto ogni « originalità », quelli che, per non copiare i grandi maestri, si copiano tra loro, hanno abdicato ai nostri danni, a quella superiore dignità che si è detto. Non vogliono o non sanno essere come gli antichi, occhi umili e attenti guidati dall'ispirazione dell'amore, ma son diventati distillatori di materia cerebrale, esecutori di decreti e regolamenti estetici, geometri e cartografi dell'inesistente.

Essi pretendono e presumono di ritrarre un nuovo universo estratto col forcipe delle teorie dal vuoto delle loro cogitazioni: parola sine matre creata. S'immaginano di poter contrapporre un loro privato mondo *al mondo* creato da Dio e conosciuto dagli uomini: sono in un certo senso, dei luciferiani perchè vorrebbero rivaleggiare con Lui, presentare una loro artifiziata realtà nel posto di quella ch'è fattura divina. Ma come sempre accade ai tracotanti, son puniti dalle loro stesse mani. Le opere di questi goffi impronti son tetre, oscure, repulsive e delusive. A codesti pittori, che hanno rinnegato la concreta e ricca rivelazione del vero, non rimane che un solo regno nel quale dominano senza contrasti: il regno della bruttezza e dell'imbecillità: « Badate bene che il « regno » cui allude Papini non è quello della XXV Biennale, dove pure l'imbecillità e la bruttezza abbondano; e, dove quel che più conta, si premiano appunto i brutti quadri o le brutte statue in omaggio ai « baccellieri » che dettano « decreti e regolamenti estetici ».

C'è da sorprendersi forse se migliaia e migliaia di persone visitano l'antibiennale di Giorgio de Chirico e di Romano Gazzera, e quasi tutti disertano la Biennale?

La XXV Biennale si è distinta, tra l'altro, per le retrospettive. Si dice a Venezia che i morti vietano di vivere ai vivi. Facezia da caffè Florian. Sissignori, ma queste facezie stigmatizzano una situazione. Ma perchè — dissi a Pallucchini — non mettere accanto ai francesi come termine di paragone, pittori italiani impressionisti dell'ottocento? Pallucchini, pronto, mi rispose: — E dove sono gli impressionisti italiani? — Ed io di rimando: — Lascia stare il termine « archivistico » d'impressionisti. Chiamali macchiaiuoli, pittori della scuola di Posillipo, Toma, Cammarano, Mancini. Credo che costoro potrebbero ben reggere il paragone con gl'impressionisti francesi benchè essi non siano stati « valorizzati » dai varî Bernheim Durand Ruel e C.

Pallucchini non rispose. Ed io aggiunsi: — Bisogna tener presente che, oltre al fattore artistico, esiste

un altro fattore di non lieve importanza, e cioè quello economico. Mettendo sugli altari soltanto gl'impressionisti francesi (a scopo didattico, dicono i baccellieri della critica) noi non facciamo altro che valorizzare economicamente l'arte francese, e tutta la merce, mi si perdoni il termine, degli accorti mercanti parigini.

— Ma io intendo organizzare la Biennale — disse Pallucchini — con un criterio storico.

Risposi: — Per il « criterio storico » vi sono i musei. La Biennale è soprattutto la mostra internazionale degli artisti viventi.

La discussione prendeva una brutta piega. Ma noi eravamo nel padiglione spagnolo, e, per ragioni facili a comprendersi, dovemmo a un certo punto troncarla, riservandoci di riprenderla in separata sede; cosa che poi non avvenne.

Dopo gl'Impressionisti, oggi sono di turno i « fauves », i maestri del Cubismo eccetera. Continua « l'espiazione culturale » — ci ha ammonito il prof. Roberto Longhi, il quale sull'argomento è ben preparato, e potrebbe ammannirci, se volesse, un bel tomo che non avrebbe nulla da invidiare per solidità e peso ai prodotti del signor Verzocchi.

Carlo Carrà alla nostra domanda: — Vi sembra giusta tutta questa messa in iscena dell'arte francese?

Rispose: — Hanno fatto bene. Così sbollirà la franciosite e crolleranno i miti.

Risposta che vale più di qualsiasi critica.

E Carrà è uno dei più eminenti commissari della Biennale di Venezia. E allora? Allora come la mettiamo? Chi sono « i benemeriti » delle numerose retrospettive francenomi debbono passare alla posterità. si? Bisogna saperlo, perchè i loro Ma vi sono, ci si potrebbe obiettare, anche le retrospettive degli italiani. Quali? Quella del povero Favretto così male presentato da far la figura di un pittore provinciale? Quella di Ernesto Di Fiori, uno scultore tra i più comuni e che non rivela proprio nulla di considerevole? Quella di Medardo Rosso forse, anch'esso fin troppo male « conciato »? Quella dell'incisore Cino Bozzetti, che Luigi Fiocco definisce un « Merion del paesaggio »?

La fantasia « scopritrice e riesumatrice » dei commissari di Venezia è veramente straordinaria! Governo democratico. Arte democratica. Fantasia democratica.

— Ma insomma, vorrei chiedere a questi illustri baccellieri che pontificano a Venezia: — Non vi è venuto mai in mente di fare, per esempio, una retrospettiva delle opere di Gioacchino Toma, o di Michele Cammarano o di Telemaco Signorini o di Giacinto Gigante, o di Antonio Mancini, o di Fontanesi o di altri illustri artisti italiani, che meriterebbero d iessere più universalmente conosciuti? Vi ricordate di un Ernesto De Fiori e non di un Vincenzo Gemito, scultore e disegnatore tra i più grandi che siano mai esistiti nel corso dei secoli? Diciamo queste cose non per spirito nazionalistico. Non esistono nazionalismi in arte; ma non debbono esistere nemmeno pecorili servilismi. Deve esistere sopratutto una dignità ed un obbiettivo discernimento nelle cose dell'arte.

Oggi negli ambienti artistici si dice: — Questi « geni » di oltralpe ci hanno delusi.

E credevate davvero che Matisse, Wlaminck, eccetera fossero dei geni?

Bisogna avere una buona dose d'ingenuità per crederlo.

PIERO GIRACE

AL PEGGIO NON C'È FINE

di Aldo Fabrizi

Povera Italia mia come stai male,
vivi tra un terremoto e un temporale!
Eppure 'ste disgrazzie so' un'inezzia
de fronte alla Biennale de Venezia.

Museo degli orrori

(Segue dalla 1. pagina)

dono la società, disgregano la morale e poco alla volta collaborano a far maturare le peggiori catastrofi. I perfidi agenti del Partito Modernista, che oggi esplicano la loro nefanda attività un po' dapertutto, nel salotto letterario, alla trattoria, al caffè, negli uffici delle case editrici, nelle redazioni dei giornali, nelle gallerie di pittura, nelle Scuole, nelle Università, nei Musei e persino nei Ministeri, quei perfidi, agenti, dico, disgregano, non solo l'Arte, ma contribuiscono, con altri fattori, a disgregare tutta la società degli Uomini.

A proposito di Accademie e di Scuole d'Arte ove oggi (e sono già stati messi da un pezzo) stanno ad insegnare dei « professori » che sono veri analfabeti dell'Arte, io vorrei chiedere a S. E. il Ministro Gonella cosa direbbe se qualcuno gli proponesse di mettere in una qualsiasi Università d'Italia, quale professore di medicina un signore che non sa nemmeno cos'è un clistere, o quale professore di letteratura italiana un signore che non sa nemmeno scrivere il suo nome. Siamo costretti così a pensare che oggi, in Italia, quelli uomini altolocati che hanno cura dello sviluppo intellettuale del nostro popolo considerano l'Arte, che è la più alta manifestazione dello Spirito e del Lavoro dell'Uomo, qualcosa di molto frivolo, e di cui non è affatto necessario occuparsi seriamente. Ammeno che il Ministro Gonella lasci, nelle Accademie, ridurre l'insegnamento ad una buffonata, sempre in base alla famosa « libertà in Arte ». Noi non sappiamo, nè possiamo precisare nulla in merito, ma, comunque sia, noi preghiamo il Ministro Gonella di constatare alla XXV *Biennale* quali sono i reali risultati di questo modo di agire.

Ora, sempre a proposito della XXV *Biennale*, dirò che essa supera in bruttezza quella del 1948, ciò che è tutto dire. Grottesche le Mostre retrospettive, sopratutto quella del doganiere Rousseau. Le pseudo pitture di quel povero scemo che è stato Henry Rousseau furono sfruttate a Parigi or sono circa quarant'anni, da una cricca di intellettuali, di spostati, di trafficanti, di artisti e di *métèques* i quali, approffittando del lurido equivoco dello spirito dell'Arte Modernista, che allora, appunto stava sviluppandosi in pieno, speculaono immoralmente sulle sue grottesche pitture, pitture che loro spesso nemmeno pagavano un prezzo anche modesto, ma ottenevano in cambio d'una colazione o d'una cena. Poi, tutti d'accordo, cominciarono a battere la grancassa, a parlare di purezza, di neoprimitivismo, di candore, di spontaneità; paragonarono quel disgraziato agli angioli del Paradiso, agli Anacoreti della Tebaide e scrissero e sciorinarono elogi, uno più cretino, e più in malafede dell'altro, sull'«opera» di quel « purissimo ». Naturalmente l'unico scopo di tutto questo appassionato zelo, e di questo subdolo lavoro era di *valorizzare* le ridicole pitture del *doganiere* e persuadere i polli, gli snobboni ed i cretini danarosi che acquistando quelle baggianate acquistavano autentici capolavori, e purissime creazioni d'uno spirito serafico. Riuscirono così a gabbare alcuni snobboni del Nordamerica e dell'Europa Centrale ad acquistare per somme importanti quelle grottesche pitture. Ma lo spirito teppistico di tutti quei poco raccomandabili individui che crearono il *caso Rousseau* non si limitò a questo. Invece di essere riconoscenti e di rispettare quel povero uomo che essi sfruttavano, invece, dico, di almeno rispettarlo, approfittavano teppisticamente della sua scemenza e lo invitavano a ricevimenti e riunioni che organizzavano appositamente e là si facevano beffe di lui, gli facevano suonare il violino, gli facevano recitare poesie sentimentali, che il povero Rousseau scriveva in onore di una disgraziata ragazza che era impiegata in un piccolo bazar presso la *place Pigalle*, poi lo facevano ballare, e ridevano come matti della sua goffaggine e della sua incomensurabile ingenuità.

Ma poi del «caso Rousseau» si cominciò a parlare sempre meno; quelle pitture, che del resto non sono nemmeno una novità poichè di ben meno brutte in quel genere se ne possono vedere in tutti i santuari di Italia, e sopratutto nel santuario di Oropa, presso Biella, ove sono raccolti gli *ex voto* delle persone miracolate, quelle ridicole pitture, dico, cominciarono a non reggere più sul mercato; quelli che le avevano nelle loro case, dopo alcuni anni non ce le potevano più vedere, insomma oggi, sui vecchi mercati di Parigi, di Londra e di Nuova York è molto difficile vendere una pittura di Rousseau e quelli che le hanno, mercanti e collezionisti, cercano ora di disfarsene ad ogni costo quindi tentano di rifilarle in Italia, sopratutto a qualche Museo di Pittura moderna. Il terreno è stato già preparato.

Diversi mesi prima che si aprisse la *Biennale* sono apparsi articoli su quotidiani italiani in cui si parlava dell'opera di Rousseau il *doganiere*, naturalmente per dirne il massimo bene e poi si concludeva dicendo che: *In Italia nei Musei di Pittura Moderna, mancano le opere di Rousseau il doganiere*. La *Biennale*, sempre pronta ad offrire sale e Padiglioni a tutti quei più o meno trafficanti stranieri che hanno pittura modernista da esporre, e, sopratutto da smaltire, ha largamente aperto le sue porte perchè venissero esposte le grottesche pitture di Henri Rousseau detto il doganiere e tu caro lettore non ti stupire se domani leggerai sul giornale che una o più pitture di Henri Rousseau sono state acquistate per un Museo di Pittura Moderna di una città italiana, o se un ricco industriale del Nord ne ha acquistate per la sua collezione privata o per donarle ad un museo. E questo certo aumenterà l'appetito di tutti quei signori di Parigi che, non riuscendo più a vendere la merce modernista sui vecchi mercati, cercano ora di venderla in Italia, amorosamente sostenuti ed aiutati dalla Commissione della *Biennale* e dalla attività degli agenti del Partito Modernista.

Quando dalla sala di Rousseau si passa a vedere le mostre personali di *Monsieur* Henri Matisse che cosa si vede? Impotenza e *bluff* e poi ancora *bluff* e impotenza. Tutte quelle ridicole pitture, senza forma, senza volume, senza disegno, vuote e piatte, noiose, prive del benchè minimo valore artistico, stanno là, inesorabili, a testimonianza dell'incredibile nullità di questo pseudopittore che durante una lunga vita non ha fatto che dipingere male, che dipingere sempre peggio e che ha potuto tirare avanti solo in virtù di tutto un'ostinato lavorìo che mercanti, e critici da loro prezzolati, hanno fatto durante decenni per riuscire a rifilare agli scemi agli snobboni ed agli ingenui d'America e d'Europa, ma sopratutto d'America, quelle telacce imbrattate che non valgono un fico secco, e meriterebbero di essere gettate nella cesta delle immondizie. Del resto lo stesso Matisse è un'asso in fatto di furberia; è riuscito ad organizzare una vera e propria società per sostenere quelle ignobili croste. Ha un figlio, in America, che da venticinque o forse più anni regge una Galleria a Nuova York. Scopo della Galleria è naturalmente quello di sostenere i quadri del padre e sorvegliarne il mercato. Ma ora tutta questa roba cala, precipita, chè i più cretini americani non ne vogliono più sentir parlare. Né valgono più gli amorosi e figliali sforzi del signor Pierre Matisse per sostenere le bojate del padre Henri Matisse; e pertanto anche la Società anonima fondata da *Monsieur* Henri Matisse cerca rifugio nelle sale della XXV *Biennale*.

Dalle croste di Henri Matisse si passa alle polente ed alle pappe di Pierre Bonnard, altro pseudomaestro creato lestofantemente dal consorzio dei trafficanti di Parigi. Bonnard è deceduto alcuni anni or sono, ed ora il poco nobile consorzio dei soliti trafficanti cerca di speculare sul fatto che, essendo morto il produttore, la produzione non può aumentare, quindi i quadri possono diventare rari e quindi suscitare in qualche eventuale collezionista, che non capisce nulla di pittura, e che quindi non può capire se un quadro è bello o brutto, delle libidini da filatelico. Ma tutto sarà vano; poichè la brutta pittura di Bonnard va giù, e continuerà ad andare sempre più giù, come tutta la brutta pittura modernista; e nessun sforzo di mercante o di critico prezzolato potrà salvarla.

Del resto per capire cos'è questa XXV *Biennale* basta guardare il catalogo: sopra una copertina di colore blu si vedono, stampate in giallo e messe una sotto l'altra, le cifre romane che fanno il numero venticinque ed accanto si vede una bi majuscola, che risulta fatte con pezzi di filo bianco; si tratta di una delle solite grottesche e cafonesche scimiottature di certi particolari di quadri di pittori astrattisti francesi.

Se poi si vuol leggere qualcuno di quelli scritti, di quelle introduzioni, di quelle presentazioni che sono pubblicate dentro il catalogo allora, veramente, il grottesco e la comicità sono tali che ci sarebbe materia per divertire e fare sbellicarsi dalle risa almeno quattro generazioni. Sorvoliamo la introduzione del professore Palucchini. Però io dico sorvoliamo ma qualcosa anche della prefazione del professore Palucchini merita di essere tirato fuori. Dunque l'illustre storico dell'Arte dice che in questa XXV *Biennale è stata fatta una rigorosa selezione dell'arte italiana*. Ammappalo! Come dicono a Roma, figuriamoci dunque cosa sarebbe il *Museo degli Orrori*, se tale *rigorosa selezione* non fosse stata fatta! Poi lo stesso professore Palucchini dice che l'elezione della giuria ha dato un risultato interessante in quanto sono stati eletti Casorati con 424 voti, Carrà con 418 e via di seguito, ed aggiunge che in tali «Maestri» si è riconosciuto l'autorità di giudici. Dunque io invito il signor Palucchini a guardar bene e, se è necessario, mettersi un buon paio di occhiali, ed osservare quel quadro di uno dei « maestri » del sig. Carrà che s'intitola solennemente *Costruttori* e che, esposto alla esposizione organizzata dal sig. Verzocchi mostra alla gente fino dove arriva la « maestria » del suo autore.

Per dirne soltanto una, la mano sinistra di quell'uomo che sta in secondo piano manca addirittura del pollice. Ma che forse il «Maestro» Carrà ignori che la mano sinistra ha anch'essa un pollice come la mano destra? E come fa quel disgraziato « Costruttore » a reggere un compasso gigante con la mano conciata in quel modo? Bisogna quindi pensare che il « Maestro » Carrà abbia voluto rappresentare un mutilato e che i suoi Costruttori siano una *affiche-reclame* per una Società di Assicurazione d' Infortuni sul Lavoro.

Il professore Palucchini, se vede chiaro e se, come speriamo, ha un po' di sale in zucca, dovrebbe pensarci, prima di chiamare maestri individui che disegnano una mano in quel modo; ai tempi in cui c'erano veri maestri simili «maestri» non sarebbero stati accettati nella bottega nemmeno per pulire le scarpe del peggiore degli allievi.

— *Larghissima è la partecipazione straniera alla* XXV *Biennale* — ...continua il professore Palucchini. Lo credo che sia larghissima! E in quale altro luogo della Terra la massoneria internazionale del Partito Modernista, e la «gang» di certi trafficanti in *modernistichierie* di Parigi e di Nuova York troverebbero una simile amorosa ed appassionata, accoglienza, una tale libidine ad ospitarli, come trovano alla *Biennale* ove una Commissione composta d'Italiani, spalanca loro le porte. Commissione composta d'Italiani, cafonescamente e servilmente spalanca loro le porte.

Ma il *clou*, il pezzo forte, il capolavoro del Catalogo è la prefazione che l'illustre storico d'Arte ed insigne *modernistologo* Roberto Longhi, ha dedicata al «maestro» Carrà.

Ora bisogna sapere che quale raffinato intenditore e studioso d'arte moderna il professore Roberto Longhi, nel 1948 era stato nominato, oltre che membro della Commissione, Commissario di una Commissione speciale che aveva come compito la scelta dei quadri per quella Mostra della Metafisica ove furono arbitrariamente e contro la mia volontà esposti diversi quadri miei del periodo metafisico, quasi tutti appartenenti a collezionisti milanesi e, in seguito, fu conferito, nella sala della Metafisica, un cospicuo premio al signor Morandi, amico personale del professore Longhi.

Questo professore Longhi, dunque, è un tale intenditore di pittura moderna che nel 1948 prese un falsissimo quadro metafisico per uno autentico e lo lasciò candidamente esposto per ben quattro mesi senza accorgersi di nulla. Per un intenditore in pittura moderna non c'è male. Sopratutto se si pensa che il signor Longhi conosce la mia pittura Metafisica sin dal 1918, anno in cui scrisse contro essa una squisitamente spiritosa stroncatura. Inoltre in questo falso metafisico, che s'intitolava il *Trovatore* e che l'editore Alfieri di Venezia ha riprodotto in un tendenzioso volumetto come opera autentica, le ombre portate sono messe a rovescio.

E di questo l'eminente storico d'Arte e modernistologo Roberto Longhi, non si è accorto per nulla. O forse non ha voluto accorgersene in virtù del nuovo *credo*, tanto caro al suo collega, il modernistologo Lionello Venturi: *La libertà in Arte!!...*

Però il colmo dei colmi sono alcune frasi del professore Longhi nella presentazione che egli fa di Carrà. Bisogna premettere che il professore Roberto Longhi è oltremodo severo quando si tratta di criticare autentici Maestri. Così egli, dopo aver trattato come una pezza da piedi nientemeno che Tintoretto, dice che gli abiti ed i panneggiamenti delle figure di Tiepolo sembrano fatti in celofan e pare che abbia anche trattato male Antonio Canova. Ora lo stesso professore Longhi, a proposito del «Maestro» Carrà, che disegna una mano così magistralmente che essa risulta priva del pollice, lo stesso professore Longhi dice queste testuali parole:

« *E si scavi pure la nicchia a San Carrà: ma che sia della dimensione che gli spetta nella grande civiltà figurativa italiana dell'ultimo quarantennio* ». Capisco che l'Eminenza Roberto Longhi sia preoccupata circa la grandezza della nicchia che deve ospitare il suo canonizzato. Tintoretto, Tiepolo, Canova, possono anche essere messi nel tiretto del tavolino da notte, sopra l'orinale, ma per giganti della pittura come San Carrà, nessuna nicchia sarà abbastanza grande.

Ora però, e scherzi a parte, noi ci chiediamo, e con noi se lo chiedono molti, moltissimi Italiani, noi tutti chiediamo a S. E. il Ministro Gonella se tra due anni alla *Biennale* si vedrà lo stesso spettacolo, cioè se la XXVI *Biennale* sarà di nuovo, come lo è ora, il museo degli orrori e l'esaltazione della buffonata, dell'impotenza e dell'ignoranza e, se pure ingenuamente, la cittadella dei mercanti francesi.

Gli Italiani di buona volontà sono stanchi di simili manifestazioni. Non dimentichi S. E. il Ministro Gonella che l'Arte è la più alta conquista dello Spirito e del Lavoro degli Uomini e che non si può avvilirla ogni due anni in questa gloriosa città di Venezia ove lavorarono insigni Maestri che all'Italia diedero lustro immortale.

GIORGIO de CHIRICO

Direttore responsabile: G. DE CHIRICO
In. Gr. Ed. A. Giuliola - Venezia, S. Fantin 1994

N.
S. M.
Venezia
XXV Biennale

"Il Gazzettino" 26 settembre 1950

ALLA XXV BIENNALE VENEZIANA

Ancora qualche parola sulla pittura straniera

Nel vastissimo panorama allestito ai Giardini, ventun paesi, oltre all' Italia, informano il visitatore sulla posizione della pittura in Europa, in America e in Africa

Ventuno sono i paesi stranieri rappresentati alla Biennale di quest'anno; e se alcuni, che si sarebbe desiderato moltissimo di conoscere, non hanno creduto di accogliere l'invito della direzione, ce n'è sempre abbastanza per impegnare chi voglia vederseli tutti, sala dietro sala, opera dietro opera, ad una visita di qualche giorno. Noi, bene o male, le tappe maggiori le abbiamo toccate; ci restano le minori: e se a quelle siamo arrivati di buon passo, a queste arriveremo di corsa.

Voci diverse

Non che, tolti gli artisti e i lavori di cui s'è detto nelle cronache precedenti, ogni altra presenza serva soltanto a far numero, a dilatare il corpo dell'Esposizione, caricandolo di tante articolazioni minori e tutte prive di qualsiasi interesse. Sarebbe inesatto affermarlo. Poichè, se il meglio rimane evidentemente nelle sale già descritte (quel meglio che ha fatto scuola e attorno al quale il linguaggio figurativo s'è per gran parte polarizzato), anche altrove risuona qualche voce schietta e s'afferma qualche modo non d'accatto: voci e modi che tendono ad uscire sia da un ambito strettamente locale, sia da un fare ancora generico e anonimo. Fatti rari, d'accordo, e di non vistoso spicco; il più dei casi mescolati a manifestazioni d'una scaltra abilità imitativa, in cui tanto l'estremo modernismo quanto il più pedissequo tradizionalismo s' equivalgono, divenuti entrambi inutile accademia.

Francamente, taluno di codesti espositori, atteso con vivo interesse per l'eco di una fama avallata da ripetuti e autorevoli giudizi critici, ha poi finito per deluderci. E un esempio è quello del vecchio John Marin (è nato a Rutherford, New Jersey, nel 1870) che vediamo nel padiglione degli Stati Uniti d'America. Alla Biennale del 1948 non aveva che un solo acquarello, e assai mediocre, insufficiente perciò a rappresentarcelo; ma oggi egli si mostra in una personale vastissima, cinquantacinque lavori fra olii e acquarelli, che ne documenta l'attività dal '903 al '950. La sua antica origine francese e l'educazione artistica nell'influenza degli impressionisti prima e quindi dei fauves e dei cubisti, si direbbero evidenti ad un primo sguardo. Tuttavia ciò non basta a provare le parole di Duncan Phillips, che egli sia «uno dei pittori più dotati ed importanti da Cezanne in poi, e forse il migliore di tutti i maestri dell'acquarello». In sostanza, quando il suo gusto non è guidato dalla sola intelligenza o non cede all'eleganza dell'arabesco decorativo, il che avviene spesso, si risolve invece in un sensibilismo puramente istintivo, dove l'emozione rimane empirica, senza giovarsi intimamente di quegli schemi fauvistici e cubistici che a tutta prima sembravano così evidenti, o superarli in una decisa evasione fantastica. Nè, d'altro canto, a salvare le sorti della pittura americana qui esposta serve meglio la presenza di Arshile Gorky (1904-1948) che riecheggia ancora Miro, di Jackson Pollock il quale affida la riuscita di quella sorta di tessuto istologico di cui son composti i suoi quadri ad un procedimento sostanzialmente tecnicistico, di William de Kooning legato alla suggestione di Gorky, di Lee Gatch, di Hyman Bloom e di Rico Lebrun.

Alcuni paesi, come l'Irlanda, lo Stato d'Israele, il Sud Africa, il Brasile, la Svezia, l'Egitto, la Columbia e il Portogallo, che ai Giardini non hanno un padiglione proprio, sono stati accolti in quello italiano, dove occupano parecchie sale dell'ala destra.

Nel padiglione italiano

L'Irlanda vi espone le opere di due pittrici, Norah Mc Guinness e Nano Reid, entrambe rappresentanti, come scrive il White, della scuola di pittura attualmente più operosa e ricca: quella cioè che si equilibria fra l'esatta, fotografica fedeltà al visibile e l'assoluta, intransigente dedizione al non figurativo. Sette sono i pittori d'Israele, il Lubin, il Coen, il Fein, il Frenkel, il Levanon, il Rubin e Menahem Shemi, taluno dotato, ma nel complesso non ancora padroni di una personalità ben definita. Il che va detto pure degli espositori sudafricani, il Battis, la Stern, il Summer, ecc., anche se qui e lì essi giungono a fondere alla prevalente suggestione europea qualche accento proprio. Dei brasiliani, Emiliano Di Cavalcanti e Flavio De Carvalho rispecchiano forse meglio d'ogni altro gli indirizzi di una scuola indigena, mentre Cicero Dias e Candido Portinari, che è comunque il più personale, appaiono all' opposto orientati verso l'Europa. Importanti, nelle due sale dedicate alla Svezia, ci sembrano i disegni e i pastelli di Carl Fredrik Hill (1849-1911) e di Ernst Josephson (1851-1906) per certe anticipazioni sull'arte propriamente contemporanea, cui si lega anche la fantasia pittorica, ora cupa e ora vivace, di Sven Erixson. Per gli espositori dell'Egitto e della Columbia, che sono molti, ma insuffcientemente rappresentati (quasi tutti con un'opera), ogni giudizio riesce pressochè impossibile; fra quelli del Portogallo, invece, segnaliamo Carlos Botelho.

Due austriaci

Assai folto anche il padiglione austriaco. E troppo, a dir vero; in quanto, se ne togli la pittura di Herbert Boecke e gli inchiostri di Alfred Kubin, tutto il resto non ci dice gran che. Ricordiamo Boecke ad altre Biennali, così da poterne rilevare lo svolgimento coerente, inteso a potenziare sempre più il colore nella lezione cezanniana, ridotta alla contenuta drammaticità della sua natura. Non privo di vigore, anche se talvolta questo vien confuso o surrogato da un eccesso o spreco di materia, nè estraneo a certe raffinatezze colte attraverso una gamma cromatica alquanto limitata, egli ha modificato in questi ultimi anni la fondamentale concezione naturalistica del mondo con un apporto di elementi via via sempre più astratti che, senza cancellare la leggibilità dell'oggetto, esaltano viceversa l'autonomia delle soluzioni figurative. In quanto al Kubin, egli esprime con un linguaggio grafico abilissimo e insieme molto sensibile il suo spirito pieno di sapore, eccitato in una visione fra simbolistica ed espressionistica. Degli altri numerosi grafici, raccolti accanto al Kubin, ricordiamo Margret Bilger, Josef Dobrowsky, Oskar Laske, Ludwig Heinrich Jungnickel e Anton Steinhart.

Ed ecco quindi la Danimarca con Edvard Veie (1879-1943) e Jons Sondergard, diversi fra loro, orientato il primo verso un naturalismo di gusto fondamentalmente francese, e il secondo verso un espressionismo nordico sul quale ha il suo peso l'arte di Edvard Munch. Ed ecco la Gran Bretagna con Matthew Smith (di John Constable s'è detto in un articolo precedente), il quale, affatto lontano dalla tradizione inglese, si riallaccia invece ai fauves e massimamente a Matisse, che conobbe e frequentò a Parigi fra il '910 e il '914. Ed ecco l'Olanda con Jan Sluijters di derivazione impressionistica, Roul Hynckes e Pyke Koch legati entrambi ad un realismo di tradizione fiamminga. E la Svizzera con Alfredo Enrico Pellegrini notevole soprattutto nei suoi vasti pannelli decorativi. E la Grecia, dove ricordiamo particolarmente Giorgio Bousianis e Ghika. E l'Argentina con Enrico Scotti, un pittore di non trascurabili qualità. E la Jugoslavia con Gojmir Anton Kos e Pietro Lubarda. E la Spagna, in fine, con un'ampia rassegna di impronta accademica in cui, fra l'altro, figurano le retrospettive dei De Madrazo, di Mariano Fortuny y Madrazo e di José Gutierrez Solana.

Herbert Boecke: Grande paesaggio siciliano

John Marin: Palazzo dei telefoni N. 1

Un desiderio sentito

Il panorama, come si vede, è vastissimo, anche se non sempre significativo. In ogni modo, molto più vasto di quanto non fosse alla Biennale del 1948, che raccoglieva tredici paesi stranieri in confronto ai ventuno oggi documentati. Ciò non di meno rimane sempre il vivo desiderio di conoscere pure l'attività di quelle nazioni europee che un tempo non mancavano d'inviare all'Esposizione veneziana le opere dei loro artisti. Ed è un desiderio che, se in alcuni nasce soltanto da uno stimolo di curiosità, risponde invece per parecchi altri ad un sentito bisogno di informazione e di cultura.

Silvio Branzi

(I precedenti articoli di questa cronaca sulla Biennale sono usciti nel «Gazzettino» dell'8, 16, 21 e 28 giugno, 7 e 12 luglio, 2, 8 e 23 agosto)

Ill. ca. m. Venezia Biennale XXV (1950)

"Lo Smeraldo" anno IV, n. 5, 30 settembre 1950

UN DECENNIO ALLA XXV BIENNALE

(1905 - 1915)

Con un criterio di informazione critica e storica che condividiamo, la XXV Biennale ha voluto continuare il panorama dell'arte contemporanea, aperto due anni fa con la sezione degli Impressionisti, con le retrospettive dedicate ora ai Fauves, ai Cubisti, ai Futuristi e al Cavaliere azzurro. Ci offre così una diagonale, anzi una specie di spaccato ortogonale sul primo decennio del nostro secolo, in cui tante vicende sono maturate, da capovolgere antichi e radicati concetti intorno all'arte e alla sua funzione. Un decennio intensissimo, da paragonarsi, quanto a evoluzione, a quel primo Quattrocento fiorentino, quando da Masaccio a Piero si usciva definitivamente dall'arnia gotica dei fondi-oro e si stabiliva il mondo umanistico, cavo e perfetto come l'interno di una sfera e sul cui spazio si proiettava, d'impeto e illusoriamente, una realtà prospettica e plastica, scandita dall'ovulo a piombo dell'architetto.

Si è usi dire, almeno qui da noi in Italia, che in quel decennio l'arte si ribellava a un gusto diventato provinciale o accademico. Ma evidentemente questo è un limitato aspetto del problema; tanto è vero che se ciò vale per l'ambiente italiano, insonnolito, tale giustificazione come far valere in Francia, alle cui spalle sta l'esempio trionfale degli Impressionisti? Eppure anche essa muta radicalmente strada, con una energia, una intrepidezza ammirabili. Segno che la questione era più complessa e sotterranea. Più che il gusto, mutava difatti l'interpretazione della realtà e il rapporto con l'uomo; e l'arte, nei suoi modi peculiari, accompagnava o precedeva illuminante quel processo. Il quale si potrebbe riassumere in un progressivo pessimismo verso l'autenticità e persino l'obiettività della natura esterna. La relatività di quel mondo, ormai considerato nulla più che uno schermo di apparenze, poneva l'artista da un punto di vista critico verso l'oggetto, quando non di indifferenza. Gli Impressionisti vi credevano ancora, sia pure sotto l'impressione momentanea e veloce del lampo di luce. I nuovi artisti diroccavano anche quest'ultima e ridotta posizione e semmai, dell'oggetto, si servivano come di un elemento decorativo. Ciò che facevano, giusto, i Fauves, da quella prima loro esposizione al *Salon d'Automne* del 1905; per i quali il colore non era più un attributo dell'oggetto accolto nel quadro, ma la qualità lirica di un arabesco cromatico; e lo spazio, di quello stesso oggetto, diveniva la modulazione di un ritmo colorato; cosicché una mano, un vaso, una foglia, non contano più come realtà in sè, ma soltanto per la posizione in cui cadono dentro il quadro.

Un modo di vedere, come si vede, fortemente soggettivo e di estremo romanticismo. Già presentito e avviato, del resto, da Gauguin che caricava la realtà di una trascrizione metaforica, in chiave simbolista, sì da sfiorare un dettato ineffabile e spesso un ansioso vagheggiamento panteistico. Van Gogh, più inquieto, vi sfogava l'irruenza frenetica dei suoi sentimenti, sentimenti morali e intinti di una vena religiosa e calvinista, di contro al sentimento della natura, primitiva e ancora illesa, che muoveva il suo collega Gauguin. In una lettera al fratello, datata 1888, Van Gogh spiegava che «invece di cercare di rendere esattamente ciò che ho davanti agli occhi, mi servo nel modo più arbitrario del colore per esprimermi più fortemente».

Certo, in un ventennio, anche quelle premesse moralistiche di Van Gogh e di Gauguin ebbero il tempo di tramontare. Maurice Denis si preoccupava di rammentare «che un quadro è essenzialmente una superficie piana ricoperta di colori in un certo ordine radunati» e Gustave Moreau, nel cui stu-

dio passarono quasi tutti i Fauves, insegnava ai suoi giovani e inquieti allievi a trascurare la natura, perché « essa per l'artista non è che un'occasione per esprimersi. L'arte è la ricerca accanita, con i soli mezzi figurativi, del sentimento interiore ».

Nessuna improvvisazione, quindi, nei Fauves; malgrado lo scandalo della loro comparsa, essi svolgevano con coerenza le premesse culturali ed estetiche trovate al loro apparire; ed agli inizi riuscirono persino a servirsi del picchiettato di Seurat e dei « pointillistes ». Naturalmente in chiave diversa; mentre in Seurat quel fitto e rapidissimo puntinismo obbediva a principi di ottica e tendeva a captare un massimo di intensità luminosa e atmosferica, nei Fauves quel colpeggiare serrato permetteva la scoperta del colore puro, della sua sonorità, della sua bellezza timbrica, e nonché sfuggire alla regola scientifica, riversavano su quel colore le loro intuizioni liriche. Lo si osservi, soprattutto, nei dipinti di Vlaminck, del 1905-1906, così gridati di rosso purpureo, o nella nettezza strutturale dei paesaggi di Derain, dello stesso periodo. C'è qui un gusto gioioso della pittura, amata come gesto puro del dipingere. Matisse ne è il più tipico esponente. In lui anzi la soluzione è più strettamente pittorica e si preoccupa di sganciare sempre più l'atto creativo da ogni allusione psicologica. E' da ricordare, a questo punto, una sua frase del 1908: « Ciò che io sogno è un'arte d'equilibrio, di purezza, di tranquillità, senza soggetti inquietanti o preoccupanti... ». Uno stato quindi di perfetto edonismo, che nel dipinto si realizza in un estremo senso del decorativo e il cui procedimento equivale alla pezzatura di un tappeto, su una tessitura generalmente di poche tinte fredde e acidule, modulate in tutta la loro capacità di eco. Un'orchestrazione cromatica, più che un'armonia, si espresse una volta Othon Friesz; e nei quadri di Dufy essa scoppierà, ilare e improvvisa, con una scrittura veloce, quasi una stenografia pittorica, sospetta di virtuosismo e giuocante alla sorpresa. Van Dongen, di provenienza fiamminga, ha un gusto più grasso e saporoso. Ama ciò che brilla, le pietre preziose, le stoffe, le belle donne. Di fronte alla purezza astratta e quasi minerale del colore di Matisse, il suo appare aromatizzato da profumi e narcotici, una materia calda e lanosa, che si adagia sulla tela con una mossa sensuale.

Ma se Matisse, assistito dalla sua natura cartesiana e dal suo gusto equilibrato, eviterà questi pericoli (e lo si constata nell'altra sua sala, al padiglione francese, che include dipinti scalati fino a questi ultimi anni, in cui il colore ha raggiunto una essenzialità squillante e di suprema eleganza), altri cederà a un commento sempre più scoperto ed eccitato delle proprie ragioni soggettive. Giusto Vlaminck, il più turgido del gruppo e di origine popolana.

Abbiamo già avvertito quel suo modo "gridato", che discende da una visione tormentata e ricca di mosse patetiche. La sua pittura, più che stendersi fluente, si infoltisce di nodi istintivi e di impeti ribelli. Mentre dalla parte di Matisse si procede in una limpida sfera e il colore acquista i riflessi di quelle trasparenze, Vlaminck (e in quel tempo gli furono compagni Derain e Rouault, che se non fu un Fauve ortodosso, col Fauvismo ebbe almeno qualche contatto) si spinse nelle caverne della sua intimità inasprita, vi scoprì remote nostalgie di palingenesi terrena e nell'urto con gli agitati fantasmi la pittura finì in un dettato strettamente psicologico. Ritornavano cioè i fantasmi di Van Gogh e non è un caso che Vlaminck vi si appellasse con una predilezione superiore a quella degli altri. E di tanto i matissiani delibavano le loro agre trasparenze, questi altri opponevano colori grondanti, contorni rudi come freghi di carbone.

Davvero ribelli e brutalmente polemici, essi rifiutano ogni piacevolezza. Più che della tecnica e della pittura in sè, si preoccupano di denunciare senza ambagi il proprio stato d'animo. "Tradurre d'istinto, senza metodo, una verità non artistica ma umana" sono le dure parole di Vlaminck in urto con Matisse, sottese da un suono retorico che finirà per travolgere il senso del suo lavoro; e come sempre in queste forze esplosive e primitive appare una visione tragica della vita, che nel fiammingo Rouault prende aspetti di dram-

ma, un rude e persino caricaturale dramma religioso.

Vlaminck imboccherà poi un filone di post-cezannismo, illusoriamente austero e soltanto di possanza scenografica; Derain assumerà una posizione d'ordine neo-classico, molto somigliante a certo nostro Novecentismo, e Rouault, più autenticamente e congeniale, si rifarà allo spirito gotico delle vetrate da cattedrali. Certo, per la loro via, il Fauvismo diventava un'esasperazione scomposta e insostenibile. Fu la ragione per cui Braque si staccò dal gruppo per avviare quelle esperienze cubiste, già latenti nel piccolo paesaggio del 1906, ora proprietà di un collezionista veneziano, così prossimo agli acquerelli cézanniani dello stesso anno, interrotti dalla morte repentina del vecchio maestro, sorpreso a lavorare all'aperto da un'acquazzone autunnale.

Il Cubismo è l'altro movimento determinante dell'evoluzione artistica di quel primo decennio fortunoso di cui discorrevamo in principio. Anzi, a rigore fu quello che veramente e radicalmente sovvertì le posizioni e il concetto dell'arte così come si erano continuate dalla affermazione umanistica della Rinascenza italiana.

La sezione della Biennale si è limitata al primo periodo del Cubismo, quello dialettico e analitico, chiudibile fra le date del 1907, cioè dai primi cartoni picassiani delle *Ragazze d'Avignone*, suggeriti dalle forme astratte e remote dei feticci negri, e del 1914. Nel Cubismo la rottura col passato è perentoria, in quanto esso considera l'arte non più una rappresentazione della realtà esterna, sia pure filtrata dalla rarefatta arbitrarietà lirica dei Fauves, ma un atto libero dello spirito che fonda esso stesso una realtà; non più un momento posteriore e riproduttivo di una realtà precostituita, ma atto immediato e unico di conoscenza e di creazione. Negato ogni valore immaginativo e fantastico, esso pone nettamente il quesito della forma come atto autonomo e assoluto. All'illusorietà mutabile della realtà, fissata da un gesto quasi rapinoso dell'appunto impressionista, o alla soggettività dei Fauves, il Cubismo contrappone l'obiettività e la durata immutabile della forma, come unica e risolutiva realtà dell'arte. Lo spazio non è più quello illusorio della luce o dello scorcio prospettico, o quello modulato dalla decorazione cromatica; ma uno spazio totale, in cui l'oggetto si risolve nell'interezza della sua immagine, osservata da ogni punto di vista e in un medesimo istante.

E poiché ogni emozione è tenuta lontana, la massima attenzione si riversa sugli elementi dell'operare artistico, con una contrazione radicale, in questo periodo iniziale, dell'elemento colore - bastano difatti poche gradazioni di grigio, di bianco, di bruno; una sorta di quaresima susseguita all'esplosione cromatica dei Fauves - a favore della struttura compositiva del dipinto. Una riscoperta, da questo lato, dell'idea classica che assegnava valore assoluto alla forma plastica; e insieme una restituzione di purezza e di primitività agli elementi tecnici dell'opera d'arte (colore e linea in pittura, volume in scultura, come alla parola in poesia o al suono in musica; e non meravigli sapere che Schoenberg, il battista della dodecafonia, partecipò da pittore alle prime "secessioni" monachensi di Kandinsky), che specialmente nel secolo scorso furono costretti a una pesante usura rappresentativa di contenuti e di soggetti.

Braque, francese e cartesiano, non incontrerà eccessivi ostacoli in tale ricostituzione d'ordine intellettuale. Dal limite di Cézanne la sua indagine prosegue con una chiarezza e un rigore stilistico da analisi pitagorica; mentre in Picasso, spagnolo e meridionale, non si esclude l'inclinazione all'avventura, con un furore espressivo che aggredisce l'oggetto per distruggerlo o quanto meno aprirlo come un'arancia nei suoi spicchi, e di compiere con foga, fino all'ultimo margine, magari stimolato dalla febbrile ironia dell'azzardo, il percorso di quella esperienza eversiva, col gusto degli approdi inattesi. E' proprio da questa soglia, anzi, da questo piacere spericolato della sorpresa e dell'incostanza intellettuale, che Picasso, negli anni seguenti, lascerà inquinare i valori formali, appena isolati dal Cubismo, con le mescolanze, di nuovo romantiche o magiche, del Surrealismo, questa oscura insorgenza dell'inconscio che vuol surrogare sentimenti e fantasia. Ma laddove Picasso resta ossequiente alla regola

– « la regola che corregge l'emozione » – è evidente la smagliante fermezza del suo risultato; al quale si affianca l'opera di Juan Gris, nitida e smerigliata come un cristallo, delicata di colore al pari di un antico pastello, ma tutta serrata al filo di un metodo deduttivo che non teme né cerca divagazioni.

Il *Manifesto tecnico della pittura futurista*, redatto da Boccioni e recante anche le firme di Carrà, Russolo, Balla e Severini, apparve a Milano l'11 aprile 1910. L'aveva preceduto a Parigi, nel febbraio 1909, il *Manifesto fondatore* di Marinetti e nel febbraio 1910, ancora a Milano, il *Manifesto dei pittori futuristi*. Con la data 11 aprile 1912 Boccioni lancerà il *Manifesto tecnico della scultura futurista* e bisogna ammettere che in queste ultime pagine il Futurismo italiano raggiunge la maturità e la chiarezza critica delle sue idee. Quattro documenti, quattro esplosioni. E come succede sempre negli sfoghi violenti e di accesa polemica, le più acute intuizioni si mescolano a concetti fumosi, a macerie verbali. Hanno il grande merito, tuttavia, di scuotere l'assonnata cultura italiana del regno umbertino e soprattutto di allinearsi al moto di rinnovamento europeo.

E' giusto riconoscere lo stimolo venuto dall'esempio dei giovani artisti francesi; e quasi tutti i firmatari dei Manifesti erano stati a Parigi o tenevano l'occhio volto a quella parte. Boccioni vi trascorse qualche stagione e nel suo viaggio a Pietroburgo, del 1907, passò anche da Berlino, dove erano in corso le esperienze secessioniste della « Brücke », da Nolde a Pechstein, anche essi in polemica con la generazione anziana. Ma del pari si deve riconoscere che il Futurismo fu una tipica manifestazione italiana; fu anzi la soluzione italiana dei problemi figurativi dell'arte europea, che abbiamo visto in quale dimensione e radicalità affrontati dai francesi.

Anche da noi, come in Francia, ma con un carico di moralismi sociali o idealistici assai grave e greve di simboli, il divisionismo si impuntava nell'assillo della luce. Ma se in Francia l'operazione conservava ancora un intimo sapore poetico (e lo si riscontra nella preziosa saletta dei disegni di Seurat, che si apre a pochi passi dalle retrospettive storiche che stiamo esaminando), eredità del forte lirismo impressionista, qui da noi avveniva invece nell'estrema avarizia di un calcolo scientifico e per scopi di stretta osservanza naturalistica.

Boccioni, al pari dei suoi futuri colleghi, usò di quegli strumenti sfibrati e corrosi; ma quelle lanose frange, quegli sfarfallamenti di pennellate a punti e a virgole, lo avviarono forse a intuire la fondamentale espressività del colore, nel senso stesso dei Fauves; e se pure non procederà lungo quella vivida strada, rompe presto con la preoccupazione di descrivere un paesaggio o un effetto di luce spinto dall'urgenza di comunicare uno stato d'animo, affidandosi alla suggestività del colore o di una particolare architettura del quadro. Appare cioè la trasfigurazione del reale nell'atto di identificarsi con l'emozione predominante dell'artista. Ed è proprio su questa esperienza che si fonda la prima formula futurista: « I colori e le forme devono esprimere in sè, senza ricorrere alla rappresentazione oggettiva, e devono creare nel pittore degli *stati di forma* e degli *stati di colore* ». È giusto la formula che sorreggerà il famoso trittico degli *Stati d'animo*, ora nella collezione Rockefeller di New York e prestato alla Biennale.

Nel *Selciatore*, che porta la data del 1909, si passa dall'espressività del colore all'espressività della forma, del ritmo. Il procedimento è a colpi, a punti di colore, molto radi e veloci; e in quel picchiettato c'è la sensazione visiva dello scheggiarsi della pietra, ma soprattutto di un movimento, di un succedersi rapidissimo di gesti. E anche qui è la scoperta dell'altro assioma futurista, del dinamismo plastico, della velocità: « Il gesto per noi non sarà più un momento fermato del dinamismo universale; sarà, decisamente, la sensazione dinamica eternata come tale. Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapidò. Una figura non è mai stabile davanti a noi ma appare e scompare incessantemente... Così un cavallo in corsa non ha quattro gambe: ne ha venti e i loro movimenti sono triangolari ». Balla, nel famoso *Cagnolino*, le dipingerà tutt'e venti, quelle gambe; e Severini, nei suoi *Bal Tabarin* e nelle sue *Ballerine* azzurre, profilerà fino all'ossessione ritmica triangoli su triangoli, acuminati come lance.

E con la velocità si rivela il bisogno di attuare la simultaneità plastica (ancora un altro assioma), di compenetrare cioè nello stesso istante sensazioni disparate, di spazio e tempo, di lontano e vicino, di esterno e interno, di vissuto e sognato. Inevitabile è perciò la rottura degli oggetti, la sovrapposizione, come in filigrana, dei frammenti e la scomposizione in superficie della tridimensionalità prospettica. Un'operazione che abbiamo vista fare dai Cubisti. Ma costoro tendevano a costituire un'unità di oggetto e spazio, mentre i Futuristi realizzavano una sequenza dinamica degli oggetti. Affermavano cioè una golosità di vita, un attualismo esasperato, che li portava ad abbracciare nell'attimo l'intera vita, in un ritmo più veloce e su piani diversi. Ancora, quindi, malgrado le ribellioni, un risultato romantico. Non più la descrizione di un oggetto, ma dell'azione di questo oggetto. Intrigati sempre, perciò, alla radice positivistica, da essi tanto disprezzata. Se il Cubismo pertanto mantiene, nella sua astrattezza, una preoccupazione stilistica, anzi il suo linguaggio è mosso da un problema di pura visibilità e tende a una concretezza figurativa assoluta, il Futurismo trascura questi problemi, si potrebbe persino dire che non ama la pittura in quanto pittura, ma la considera ancora e soltanto un mezzo (uno dei tanti) per la ricomposizione meccanica dell'universo e con le sue docilità alle effusioni emotive, rischia sempre un risultato stilisticamente confuso. Ci voleva solo la strenua vocazione pittorica di Carrà, per vincere questi pericoli, e la sua volontà di stile, che affiora nitida sotto le ragioni polemiche. Se il vasto dipinto *Funerali dell'anarchico Galli*, emigrato anch'esso in America ma ora presente a Venezia, stabilisce la ricchezza della sua tavolozza brulicante di colori carnosi, le tele dei *Ritmi d'oggetti* e della *Galleria di Milano* (legata alle prove poetiche di Ungaretti), si pongono tra i più alti raggiungimenti di invenzione figurativa, di fermezza stilistica, di purezza poetica, dell'arte contemporanea europea, a gara con le più celebrate opere cubiste, alle quali più si accostano, già in aperto contrasto con gli assiomi futuristi. Ciò che succede, del resto, alla prodigiosa *Bottiglia*, scolpita da Boccioni, apparsa tra la meraviglia nelle mostre recenti d'arte italiana a Parigi e a Londra.

Ma dove l'intrico psicologico raggiunge il colmo dell'efflorescenza, torbida e inquietante, è nel gruppo dei tedeschi, nel movimento cosiddetto del « Cavaliere azzurro », fondato a Monaco da Kandinsky e Franz Marc, nella galleria Thannhauser, il 19 dicembre 1911.

Lo stacco, per essi, fu identico a quello dei francesi e degli italiani, identiche le premesse di trovare una risoluzione sul piano della pittura e della semplificazione dell'immagine. Confluiscono, purtroppo, le diverse esperienze e i diversi temperamenti che una regione culturale così sommossa come quella tedesca aveva espresso, accogliendo anche teorie o artisti venuti, profughi, da altri paesi. Si riscontra, ad esempio, in Jawlensky il tessuto decorativo e la vivezza cromatica dei Fauves; in August Macke la violenza gridata degli espressionisti fiamminghi e norvegesi; Gabriella Muenter, nei suoi malinconici interni piccolo-borghesi, rammenta l'origine dello Jugendstil; Marc preferisce i densi volumi cézanniani, mediati però attraverso la pesantezza di Délaunay; e in Kandinsky prevale l'inclinazione simboleggiante della sua natura slava e bizantina.

Ora, per quanto l'espressionismo possa estendere i suoi limiti, è assai difficile riconoscere nel gruppo una unità di programma e di stile, come lo si riscontra nei Cubisti e in misura minore nei Futuristi. Gli artisti tedeschi stanno insieme quasi per difesa e nel sogno generico, benché radicato, di raggiungere una libertà espressiva, da ciascuno intesa secondo il proprio temperamento.

Kandinsky è senza dubbio la mente più speculativa del gruppo; ma non si può davvero dire che gli altri si comportino come gli scolari col maestro. Anzi, nella ostinata ricerca di una indipendenza, si direbbe che ciascuno si richiuda via via in sè. Come infatti ricondurre sotto un identico segno le *Composizioni* o le *Improvvisazioni* di Kandinsky, in cui il colore si comporta come una musica libera e astratta, e la *Tigre* di Marc, squadrata in una pietra sorda da una volontà monumentale?

C'era, dicevamo, la comune fede nel valore predominante delle forme. Ma dentro quelle forme essi calarono la materia incandescente delle loro ri-

volte spirituali, dei turbamenti, delle proteste. L'accensione sentimentale non riusciva a disciplinarsi nel rigore formale; se ne irritava, anzi, e metteva allo scoperto l'antica asperità gotica e luterana, un irrefrenabile slancio alla purezza e un intricato legame alla terra, alla materialità dell'esistenza.

La crisi culturale che percorreva l'Europa era vissuta dai tedeschi nella massima virulenza; nessun altri mai ebbe, come loro, tale spirito di sacrificio e di funebre annientamento. Le complicazioni ideali e psicologiche offuscavano, naturalmente, i loro risultati estetici e ora ci si trova a disagio dinanzi alle loro opere. La crisi trova in esse uno specchio implacabile, ma tanto più si dibatte e meno si libera. Si direbbe anche che presentissero e raffigurassero già l'uragano della prima guerra mondiale, che saliva all'orizzonte. Forse solo Kandinsky riesce a levarsi sopra quella oscura selva passionale e nell'estremo rifugio di una visione così spirituale da rigettare qualsiasi riferimento alla realtà esterna, egli conduce l'arte a identificarsi alla mistica, come è del resto nella tradizione bizantina del suo paese d'origine, la Russia. Ma gli altri colleghi, ad eccezion fatta di Klee, che quest'anno a Venezia si affaccia appena con la sua aspirazione a un'infanzia illesa dell'uomo, restano avvolti nelle loro pesanti bende.

[*C'è chi, a questo punto, potrebbe rammaricarsi che l'arte sia diventata tanto sottile da infondere un sospetto di ermetismo; e rastremando via via il margine dei suoi movimenti e interessi, in una asprezza intellettuale che rasenta la scarnificazione, abbia finito per prendere se stessa a centro e soggetto delle sue operazioni. Si potrebbe persino parlare di orgoglio, se è concesso un giudizio morale.*

Possiamo capire le preferenze accordate alla cultura e all'arte umanistica, in cui l'uomo, creatura e immagine di Dio, è al centro di un universo creato a suo diletto e regno. E forse anche noi potremmo confessare una punta di nostalgia, se non per quel mondo solenne (quant'è remoto ormai; sembra un'era archeologica), almeno per quell'altro passato più prossimo in cui si credeva ancora alla rappresentazione dell'uomo, dei suoi affetti civili, o della natura e dei suoi patetici spettacoli. Ma non dipende da noi la scelta del periodo storico in cui veniamo a vivere. E non è detto del resto che quel mondo, distanziatosi da noi soltanto di una o due generazioni, sia stato più facile da vivere e da capire. Non possiamo fare a meno di pensare a coloro che, chiamati a viverci, ebbero, salvo pochi, la cecità di non apprezzare quell'arte (ora da noi adorata) che li ritrasse con una verità e una fedeltà (ideale, beninteso, non oculistica) che sta alla base dell'arte di tutti i tempi. I derisori di Manet e di Renoir, coloro che lasciarono morire in miseria Gauguin o richiusero in un manicomio Van Gogh, sono gli stessi che oggi coprono di scherno un Picasso o un Carrà o un Klee.

Possiamo concordare in un giudizio di decadenza che involga l'intera società e forse l'estrema raffinatezza e coscienza toccata dall'arte contemporanea denuncia quella decadenza; ma in questo caso la responsabilità è di tutti e anziché imputare agli artisti capricci o arbitri, si ammetta che essi non hanno fatto che testimoniare la nostra presente umanità, tanto più feroce quanto più acuta. E non è detto che in un dipinto contemporaneo, dall'atmosfera così rarefatta, ci sia minor dramma o sete di spiritualità che in un dipinto del passato. Forse la lamentata assenza della figura umana (pressoché totale) potrebbe essere un delicato pudore, un modo di preservarla da altre offese e ferite di cui ci siamo dimostrati così abili.

Qualche segno di resipiscenza già si scorge qua e là, tra i giovani, che lavorano in un senso da salvare le ragioni dell'uomo oltre a quelle dell'arte; ma è chiaro che non bastano le intenzioni, come non bastarono agli altri, oggi anziani o già entrati nell'ombra. Alla fine dovremo sempre esprimere un giudizio estetico e il nuovo lavoro conterà, sempre, in quanto raggiungerà quella misteriosa ma sfolgorante regione della poesia.

Resta quindi a noi l'impegno di capire; e, se non altro, si riconosca che essi, questi anziani, ebbero almeno l'intrepidezza di cercare e serbare una purezza, estetica sia pure, in mezzo a un mondo che andava allo sfacelo].

MARCO VALSECCHI

Biennale XXV

"Mirante", 1° ottobre 1950

"I Commissari di Venezia sanno vivere„

De Chirico atterra la Biennale

E' uscito un'importante numero unico a cura del grande pittore italiano G. De Chirico: La Biennale a fuoco. Collaborano persone sincere e intelligenti come F. Fray, Severi, Gerace e lo stesso De Chirico. E' bene che la popolazione legga questa pubblicazione se vuole farsi un'opinione precisa su quanto anche il nostro giornale da tempo ha scritto. Significativo è il documento pubblicato del pittore Severini per dimostrare dell'integerrimità dei dirigenti della Biennale. Riportiamo da questo giornale: « Si sapeva che un altro milione doveva averlo G. Severini, 'l quale in una lettera aperta all'on. Ponti, così si esprimeva nei riguardi della passata biennale:». la Biennale è una sorgente di confusione e d'incertezza, aumentata dall'assegnazione dei premi (non aveva avuto il premio il Severini) e veramente delude chi sperava una ripresa basata sopra una nozione chiara e giusta dei valori artistici e storici ». I commissari di Venezia presero atto della sua protesta ed oggi si sono affrettati a correre ai ripari tenendo nella giusta considerazione « i valori artistici e storici ». I Commissari della Biennale sanno vivere. « Volete' sentire un giudizio esatto, espresso anche da altri importanti critici, su quel foglietto Arte Moderna, espressione della decadenza culturale di certi ambienti filobiennale? « Scrive P. Girace: « Quel foglio semi ufficiale, rispecchia i gusti e la mentalità degli organizzatori della mostra e per di più il cafonismo tracontante, lo spirito servile ed il conformismo ameno di certa critica in livrea di lacchè (sic), che si prodiga in elucubrissimi discorsi senza capo nè coda ».

E sapete chi c'è, come « magna pars », tra i nomi dei collaboratori di questo foglio? Il Marchiori. Il quale ad ogni passo ce l'ha contro i professori. Perchè tanto odio signor Marchiori? Tutti coloro che dirigono la Biennale sono illustri professori. E lei, per quanto può, li stima e difende. Si può convincere con qualsiasi argomento, ma quando è presentato con coerenza.

(B. S.)

Avanti! 3-10-1950

Non vi sembra che quest'anno la scultura fosse in castigo?

Taccuino di chiusura alla Biennale di Venezia

VENEZIA, ottobre. — *Prima che si chiuda questa XXV Biennale ai giardini veneziani è opportuno fare alcune osservazioni, che potrebbero essere utili.*

1. Il carattere culturale, didascalico, dei movimenti d'arte storicamente definiti, è utilissimo: occorre però che non sia dispersivo. Si mette troppa carne al fuoco. Invece di presentare diverse correnti in antologie frammentarie è meglio presentarne una sola, ma in profondità, senza troppe lacune. Per esempio, quest'anno c'erano i Fauves, i Cubisti, i Futuristi: bisognava che almeno uno di questi movimenti fosse presentato in un modo integrale. Il pubblico non ha potuto farsi che un'idea molto generica, perchè mancavano una grande quantità di opere. (Più coerente è stato il «Blaue Reiter», o «Cavaliere Azzurro», che veniva già da Basilea).

2. Il criterio degli inviti e dell'accettazione nel padiglione italiano non va. Troppi artisti con una sola opera. Una sola opera, in una mostra internazionale dove la Francia presenta pochissimi artisti, non serve che a creare confusioni.

Bisognerebbe cercare di stabilire un turno, di biennale in biennale, tra gli inviti: ma quando sono presenti alcuni artisti, occorre che abbiano almeno dieci opere ciascuno; perchè non bastano neanche cinque opere. Dovrebbero cioè susseguirsi delle piccole e grandi personali.

La revisione del criterio di accettazione e degli inviti, di là da qualsiasi pressione da parte di alcuni interessati, è necessaria: perchè la biennale non deve essere considerata una sindacale. Tanto più che così, come vanno oggi le cose, restano tutti ancora scontenti.

3. Per i padiglioni stranieri: non preoccuparsi troppo di accrescere il numero delle nazioni straniere aderenti. Quest'anno la novità positiva, non indifferente, è stata solo costituita dalle opere del Messico. Ma tra i nuovi inviti, quanta roba inutile.

Bisognerebbe non accettare una grande quantità di opere, di fattura più che scadente, anche se destinate ad alcuni padiglioni stranieri. (Inutile aggiungere che questo discorso non riguarda i padiglioni più noti, già costituiti, come quelli, per esempio, del Belgio, che quest'anno è stato tra i più notevoli con la mostra di Ensor, o della Francia o dell'Inghilterra, ecc.: ma di nuovi aderenti, che potrebbero essere invitati alle prossime biennali, per dare un tono più «internazionale» alla mostra).

4. Per la scultura, anche quando mancano i nomi più noti (quest'anno mancavano Marino e Manzù, che facevano però parte della commissione) non bisogna relegare i pezzi come fossero in castigo. La scultura quest'anno era presente solo in parte. A nessuno scultore italiano vivente è stato assegnata una sala; e nessuno è stato invitato con un numero adeguato di opere.

A questo proposito anzi è bene insistere sul panorama degli scultori presenti quest'anno nel padiglione italiano.

Il premio della Biennale è stato suddiviso, come già è stato scritto qui altre volte, tra il bolognese Luciano Minguzzi e il triestino Marcello Mascherini: senza dubbio due scultori dotati di una forza plastica vigorosa, che non tendono a rigori freddamente astratti, ma che cercano di portare allo stile la realtà più viva. «Il nudo» di Minguzzi, «il gallo» e «il gatto» sono tre pezzi che, nella cordialità camunicativa delle forme, rivelano una vigile sapienza plastica. Mascherini, in «Susanna», nel «Toro» e in «Faunetto», ha ritmi chiusi, serrati. «Il naufrago» in porfido di Bertagnin, che si fa notare anche per due ceramiche, pur risentendo ancora di Arturo Martini, si snoda in plastica vigorosa e contenuto nel ritmo; mentre «I figli della luna» di Carmelo Cappello tendono con sintesi a una stilizzazione di forme dell'equilibrio dei volumi e delle

[illegible] vedono una determinata per-
[illegible] mpre per il Nord, America,
[illegible] rdi doganali internazionali.
Altro, ed ancor più significa-
no esempio. Per la esportazio-
: del «gran» tipico gli ac-

è plastica in alcuni passaggi di forme sensuali, ma non sem[illegible]e assoluta. Cherchi non rinunzia ancora ai suoi effetti espressivamente pittorici; accentuato pittoricismo sensuale si ritrova nella scultura di Salimbeni, mentre «La bagnante» di Somaini si fa notare per la larghezza dei piani.

Il gruppo dei ceramisti, idealmente guidato da Lucio Fontana, è quest'anno notevole. «Il grido» di Fabbri è uno dei pezzi più vivi — come scultura — di tutto il padiglione. Le tre ceramiche di Leoncillo ottengono brillanti effetti decorativi; gustose quelle di Franco Girelli.

Ed ecco il gruppo degli scultori astratti o che tendono a forme astratte.

Alberto Viani presenta tre «Nudi» in gesso che non rientrano nel vero e proprio astrattismo: c'è una sensualità sottile, di natura cerebrale, nelle forme stilizzate con elementi puramente geometrici. Viani convince di più in quelle forme che si continuano, o anche si spezzano, ma senza che altri elementi compositivi si sovrappongano freddamente. Le sfere (che poi sarebbero le mammelle del nudo femminile) poste sul piano inclinato sembrano debbano scivolare da un momento all'altro e sono contrarie a qualsiasi esigenza statica di una scultura che in tutto il resto della composizione cerca appunto l'equilibrio statico, mediante il ritmo. Milani ha una composizione rigorosa, ma ancora analitica; «L'estasi» di Salvatore Messina ha un ritmo ascensionale nei volumi levigati e sottilmente sensuali; la «Donna che dorme» di Cannilla si fa notare come scultura in legno risolta a due dimensioni. Decisamente astratte sono la «Realtà Nuova» di Nino Franchina, rigorosa compositivamente, e la «Costuzione in legno» di Consagra, che non supera certo meccanismo.

Per concludere è da augurarsi che nella prossima biennale un gruppo di scultori possa essere presentato con un numero maggiore di opere, quanto più impegnative.

Questa XXV Esposizione veneziana, che ha ottenuto senza dubbio successo per il concorso del pubblico e l'interesse della critica, ha avuto lo scopo di diffondere la nuova cultura artistica, nei vari miti degli orientamenti d'arte, con funzione soprattutto critica; di presentare, in alcune personali, artisti delle varie parti del mondo, già affermati, di là da ogni tendenza; e di mostrare anche gli orientamenti più vivi di oggi, come quello, per esempio, di alcuni nuovi pittori italiani che hanno denunciato la crisi di tutta una civiltà e di una cultura. Tutto questo è stato utilissimo e vanno lodati gli organizzatori. Per la prossima biennale occorre però maggiore rigore, sia nel criterio di accettazione e inviti, per fare respirare di più le opere, sia nella presentazione di artisti del passato o di movimenti storicamente definiti. Non più il senso dell'estensione, che può sconfinare nel generico e nel dispersivo, ma il senso dei limiti, dentro i quali si può operare in profondità.

GUIDO BALLO

Marcello Mascherini: «Susanna».

ALLA XXV BIENNALE VENEZIANA D'ARTE

Troppe le opere esposte nel padiglione dell'Italia

Non c'è un metro di parete vuoto, non un andito dove l'occhio riposi: e una riforma s'impone per alleggerire un complesso che affatica inutilmente il visitatore

Non c'è dubbio alcuno: le norme relative alla partecipazione italiana vanno rivedute. Se la Biennale del '48 ce l'ha dimostrato in modo lampante, questa del '50 lo riprova con un'evidenza ancora maggiore. E bisogna dunque decidersi. Bisogna escogitare una nuova regola, un ordine nuovo che sfoltisca, alleggerisca un complesso affatto inutile, dannoso. Chi ha percorso l'edificio dove sono esposte le opere dei nostri pittori e scultori e disegnatori ne sa qualche cosa. Centinaia di nomi, centinaia e centinaia di opere. Una folla, un assembramento, una calca da uscirne intontiti, sfiaccolati. Non c'è un metro di parete rimasto vuoto, non un andito dove l'occhio riposi. Anche i corridoi si sono trasformati in sale, e adunano tanti quadri davanti ai quali è difficile che qualcuno si fermi. Gonfio, pletorico, zeppo fino all'impossibile, il nostro padiglione affatica il visitatore, lo confonde, gli taglia le gambe, lo schiaccia. Dove si va a finire?

Due funzioni

Siamo convinti delle due funzioni essenziali della Biennale: quella di carattere storico e quella di informazione riassuntiva. E la prima si esplica nelle grandi retrospettive, dove un movimento importante o un artista scomparso vengono rievocati in modo da presentare al pubblico una visione generale di essi, e da permettere agli studiosi di fare il punto attraverso quella revisione di valori che è indispensabile perchè, col volgere del tempo, il giudizio non si cristallizzi in una formula astratta e vuota di senso. E la seconda basa la sua ragione nella necessità di un aggiornamento, quanto più avveduto e positivo è possibile, sugli artisti viventi e sui nuovi indirizzi propriamente contemporanei, ai quali, in definitiva, è affidata la continuità vitale dell'evoluzione artistica. Ora, in merito alla prima, tanto nella Biennale del '48 quanto nell'odierna ci sembra non si potesse far meglio: così che, anche domani, converrà continuare su questa strada, cercando di mantenere ad ogni mostra un ordinamento logico e una dimensione veramente chiarificatrice. Viceversa, per ciò che riguarda la seconda una riforma s'impone: perchè, se alcuni artisti e indirizzi vennero esposti a dovere, codeste mostre personali e di gruppo finirono poi per smarrirsi in un subisso di invitati o accettati, con un'opera i più, e gli altri con due o con tre, cioè a dire con un numero del tutto insufficiente a documentarli. E in una rassegna come quella veneziana, un espositore qualsiasi così presentato è come non ci sia, anzi ingombra, disturba, appesantisce e oscura la limpidezza del panorama, fa danno a se stesso e agli altri, e impedisce l'immediato confronto con quelle nazioni straniere che nell'allestimento dei padiglioni loro seguono una regola meglio rispondente al carattere internazionale dell'Esposizione.

E tutto questo, appunto, deve essere evitato; a tutto questo bisognerà trovare rimedio nelle future Biennali. Quanti sono gli artisti italiani? L'abbiamo già detto: un cinquecento circa, e le opere oltre un migliaio. Come districarsi in tale selva, come uscire dal folto senza buttarsi ad elenchi di nomi e tuttavia dimenticarne parecchi che non andrebbero dimenticati? Intanto, fra i primi che troviamo nei nostri appunti, ecco quelli del Tosi, del Carena, dello Springolo, del De Pisis. Che son pittori da fermar sempre l'attenzione d'ognuno. La parete del Tosi (tutte opere del '48, '49 e '50) regge con un vigor giovanile l'entusiasmo del vecchio artista che, senza stanchezza alcuna riscopre di continuo, negli elementi tonali di un paesaggio ormai famigliare, la verità poetica della sua visione. Cosa da dirsi anche per lo Springolo, ligio sempre ad un castigatissimo idillio fra sè e la natura, rivelato fuori d'ogni aspetto meramente naturalistico. In sette dipinti, e soprattutto nel Momento della mia vita n. 1 *e nella* Natura morta n. 1, *il Carena porta quel discorso pittorico, iniziato verso il '30, dopo il periodo delle vaste composizioni, e adesso in pieno sviluppo, alla definizione di un linguaggio che riscatta la materia nel dramma germinante dal suo amaro destino di uomo. Si direbbe, a guardar le opere del De Pisis, che qualcosa come un'ombra, un velo di tristezza, sia caduto a smorzarne il timbro acceso e a diradare lo sfarfallio delle pennellate, il turbine capriccioso e raffinato del segno stenografico; e all'eccitazione delirante è subentrato ora un sùbito raccoglimento, dove lo stato d'ani-*

EMILIO VEDOVA: Trittico della libertà (parte centrale)

mo lirico si compone in toni più fermi e pacati.

Un buon quadro espone il Novati, quasi un abbozzo, ma di genuina violenza. E buoni, ciascuno entro il suo limite, anche quelli del Pizzini, del Mori, del Da Venezia, del Pigato, del Farina, di Mario Disertori, dello Zanutto, di Salvatore Tosi, del Coletti, del Cobianco, del Galletti, del Celeghin ecc., e le incisioni e i disegni del Salvadori, del Viviani, del Barbisan, di Juti Ravenna, del Vespignani, del Ciarocchi, del Polo, del Giuliani e del Biasion.

Veneti e no

I tre paesaggi di Fioravante Seibezzi, che ha portato il suo cavalletto sulle rive del Tamigi, sono tra le cose più attente e sensibili da lui dipinte in questi ultimi anni. Così la Natura morta *e il* Paesaggio *del Cesetti, i* Capanni nella palude *del Guberti, le tele del Music, del Bergamini, del Candiani, della Poli. Attentissimo compositore di ritmi, il Campigli sembra aver ridotto, nella* Cantante e pianista, *nella* Pittrice e modella *e nella* Tessitrice, *il suo incantato arcaismo a più agevoli schemi. Di sottigliezze tutt'altro che comuni è capace il Menzio nel* Ragazzo e natura morta, *nel* Tavolo con oggetti e finestra *e nella* Piccola veduta del Po, *anche se il suo gusto continua a gravitare in una facile orbita di Matisse.*

E vediamo quindi il Rosai che va sempre più dissolvendo le sue forme in un colore sfatto e nebbioso, il Butera del quale il Paesaggio a Marostica *e il* Ritratto di Pasquale *ci sembrano di una avvincente chiarezza, il Monachesi pieno di istinto e d'abilità nelle quattro figure del* Tranvai, *il Martina che ha spento i soli rutilanti in una improvvisa volontà di composizione, il Pirandello espressionista sensuale, il Maccari tra scanzonato e corrosivo, il Paulucci, la Maugham Casorati, il Saetti ognora fedele ai suoi affreschi strappati, il Tomea, l'Usellini, il Vagnetti un po' scaduto, il Levi, la Carli, la De Grandis, la Bergamin, lo Scarpa-Croce, la Roma, Giorgio Valenzin con un* Burano d'inverno, *il Dalla Zorza con due paesaggi di Bardonecchia e uno di Torcello, il Vellani-Marchi con un paesaggio di Burano e una figura di merlettaia, il Cadorin, il Varagnolo, il Fulgenzi, ed altri ancora.*

Altri nomi

Un pittore che non ha mai fatto chiasso e al quale finora il pubblico ha badato troppo poco, è il Melli. Con Broglio egli fondò il movimento e la rivista «Valori plastici», e l'influenza della sua pittura soprattutto sulla scuola romana è stata grande. Le dieci tele qui esposte, la prima dell'11 e l'ultima del '48, rendon prova della rara coerenza che ha guidato la sua attività su un piano di valide realizzazioni, senza per altro impedirgli una attenzione assidua alle idee e alle polemiche del suo tempo. In Domenico Cantatore l'atteggiamento assunto da qualche anno indica il suo volgersi ad una schematizzazione sempre più astratta, intesa a superare via via quanto in principio gli era venuto dalla esperienza novecentesca in genere e specie da Carrà. Nelle opere del Bartolini, pitture e disegni e acqueforti, il riferimento naturalistico appare spesso risolto in una poesia fresca, d'immediata e viva ispirazione. Il Breddo, nella Composizione con figura, *nella* Composizione con arancie *e nella* Marina d'inverno, *ha rinnovato e approfondito l'incontro fra senso e cultura, sentimento e intelletto, in una resa che si rivela ormai autonoma, e perciò affatto libera di ogni ambiguità e incertezza. La parete di Guidi allinea tutte opere di quest'anno, legate per logico sviluppo a quelle esposte due anni or sono: egli ha distillato ancor più il suo colore, che oggi s'è fatto pura luce, senza residui sensuali o contrasti di sorta; e qui le forme si generano, in un ritmo scandito anch'esso dalla luce, spoglie di ogni fisicità, di ogni peso.*

Anche l'arte di Cassinari ha una sua indubbia validità; e ci par giusto il pensiero dell'Appollonio che vede la soluzione offerta dal pittore in una proporzione sempre tenuta dove il colore, lavorato a lento o alla brava, risale a contenere una luce attinta in profondità e nettamente opposta alla illuminazione tagliente e improvvisa. Birolli ha quattro opere, nelle quali l'astrattismo figurativo ch'egli persegue da tempo, ci sembra aver raggiunto una misura più stretta, aderente tanto agli antecedenti di una cultura assimilata in pieno, quanto alle reazioni di una coscienza che saggia di continuo sul piano umano e sul piano critico la verità dell'emozione. Trittico della libertà, Europa 1950 *e* Campo di concentramento *sono i titoli dei quadri di Vedova. In essi il mondo entra come contrasto, come urto. Le sensazioni, prima di trovare il loro equilibrio compositivo, si oppongono le une alle altre in un groviglio confuso. Ogni naturalismo è scomparso, l'oggetto è divenuto emozione, si è fatto urlo, protesta, dramma spirituale. E nel ricorso analogico una curva può rappresentare il riposo; un gancio, una punta sottile, il dolore, la disperazione; un intrico di segni aspri e duri, la servitù dell'uomo, la sua schiavitù. Santomaso sviluppa pittoricamente un suo mito della macchina, attento ad una struttura larga e rigorosa, cui il colore s'adegua con meno sensualità ma con più evidenza di un tempo. Le tre opere di Minassian documentano uno sviluppo lento ma ragionato e consequente alle premesse del suo lontano avvio: la visione è passata senza arbitri da una identificazione in certo senso oggettiva del mondo ad una deformazione che trova piena validità nella serrata misura dei ritmi compositivi. E citeremo ancora il Gaspari e il Bacci entrambi seriamente impegnati, l'amabile e sottile Gino Morandi, l'Hollesch, il Celiberti, ecc..*

LEONE MINASSIAN: Attesa del temporale

Astrattisti e realisti

La schiera degli astrattisti puri è numerosa anche quest'anno, dal Soldati al Reggiani, dal Licini al Donati, dal Prampolini allo Spazzapan, dal Savelli al Capogrosi. Cui stavolta bisogna aggiungere il Deluigi *con la tavola delle* Litanie della Vergine, *che ce lo mostra quale ancora non ci era noto. Ma, a differenza dell'ultima Biennale, più che sugli astrattisti, la curiosità del pubblico e l'interesse della critica si sono fermati intorno al gruppo dei neo-realisti, Guttuso in testa, e poi Pizzinato, Majai, Tettamanti, Zigaina, Mucchi, Migneco ed altri. In sostanza la novità del movimento vuol consistere in un'affermazione di contenuti rivoluzionari, la urgenza dei quali deve (o dovrebbe) determinar gli artisti a rinnovare i propri mezzi espressivi, creando un nuovo linguaggio, di obiettiva rappresentazione. I movimenti, si sa, son quel che sono, retti sempre da formulazioni teoriche più o meno vaghe; ma poi, in ultima analisi, ciò che di essi conta e rimane è l'opera singola, creata dal genio dell'artista. Ora, come negare che Majai, Guttuso, Pizzinato, Zigaina, ecc., siano dei pittori? Vorremmo dire che lo sono anche nell'errore. Poichè, ad esempio, se Majai nell'*Osteria di via Flaminia *pare svagato da problemi estranei alla pittura, in essa viceversa si ritrova intero quando dipinge certe parti di questo quadro medesimo, o nei quadri minori dei Pomodoretti e dei Peperoni. Discorso da rivolgere anche al Guttuso e al Pizzinato, nel confronto, per il primo, fra la tela vastissima* dell'Occupazione di terre incolte in Sicilia *e quella più piccola ma assai più raggiunta dello* Spaccapietre, *e, per il secondo, dotato anche lui di una non comune capacità costruttiva, fra alcune figure che, nelle sue tre opere, denunciano il loro nascere da un compromesso linguistico, e le zone astratte, ove la visione si realizza invece con piena coerenza. E, di tutti, è forse lo Zigaina che ai contenuti nuovi risponde con soluzioni formali adeguate, tanto che siffatti contenuti non valgono più per se stessi, ma solo perchè divenuti pittura.*

Silvio Branzi

(I presedenti articoli di questa cronaca sulla Biennale sono usciti nel «Gazzettino» dell'8, 16, 21 e 28 giugno, 7 e 12 luglio, 2, 8 e 23 agosto, 26 settembre, 3 e 7 ottobre).

Biennale

18/10/50

ALLA BIENNALE

ITALIANI

Venezia, ottobre.

Ben poco diritto ha dunque di entrare nella storia l'arte dei singoli futuristi, letterati e poeti, musicisti, pittori, scultori, decoratori, architetti. Anche se Marinetti proclama che il dadaismo, l'astrattismo, l'orfismo, il creazionismo, il raggismo, il circumvisionismo, il vorticismo, il suprematismo e cento altri movimenti d'avanguardia derivano dal futurismo italiano, la faccenda lascia calmi calmi. Bisogna osservare le opere, ripeteremo. Ed eccoci subito, di seguito ai cubisti, in mezzo ai «firmatari del primo manifesto futurista», in mezzo cioè ai *sansepolcristi* del futurismo. Francesi e Italiani, fronte a fronte. Una disfida di Barletta, che si risolve però in due vittorie: storica francese e artistica italiana. Storicamente, sebbene il futurismo abbia un'origine pure dall'impressionismo lombardo e dal nostro divisionismo, risulta fin troppo chiaro che senza il cubismo francese non avremmo mai veduto la *Ragazza alla finestra* o *La Galleria di Milano* di Carlo Carrà, opere prive del cosiddetto dinamismo e del forte colore: e cioè composte proprio dietro agli stretti esempi del primo cubismo. D'altronde, dinamismo plastico e sopratutto simultaneità non si spiegano senza i piani statici, e non statici, di Braque e di Picasso. Eppoi, simili primati, alla fin fine, che vero interesse artistico hanno? Sono concetti e problemi secondari, come quelli della doppia personalità o dell'automatismo. Storicamente, ammesso pure che Giacomo Balla annuncia il futurismo dieci anni prima dei manifesti, rimane sempre chiaro che, senza l'esperienza dei cubisti, i futuristi non avrebbero mai tentato la gara; nemmeno psicologicamente sarebbe stato lecito. Ma, sia detto a onor del vero, se non dei singoli pittori — i quali restano quel che sono, degli accademici e dei retori sotto le vesti rivoltate e scon. volte — qui alla Biennale i dipinti dei nostri futuristi provano d'essere superiori a quelli dei cubisti. Non c'è da mettere. Giacomo Balla — mal rappresentato —, Umberto Boccioni — che val più del suo postdivisionismo —, Carlo Carrà — che solo tardi arriva a una poesia —, Luigi Russolo e Gino Severini saranno tutti provinciali, saranno incoerenti e meno austeri dei cubisti, saranno meno in ogni cosa: sono però più vivi e più interessanti. Il movimento francese conterà molto e quello italiano meno, nulla. (O perfino di più, volendo accettare il giudizio di alcuni critici.) A noi preme stabilire solo che, nella XXV Biennale, dal confronto, escono favoriti gli Italiani. E che sarebbe tempo per la critica di tornare all'esame diretto dei valori intrinsechi, usando maggior prudenza nell'esaltare i «movimenti storici».

E' adesso, esaurita coi *fauves*, i cubisti, i futuristi e gli astrattisti la parte su cui gli ordinatori hanno più puntato, eccovi alcune brevi note su diversi degli Italiani che, secondo noi, reggono meglio a un tranquillo e obiettivo esame di valori. Donato Frisia con la *Matrona* del '33; Nino Springolo con *Il fiume al sobborgo;* Giacomo Maselli con la cera *Ritratto di mia moglie;* Maria Montini Trevisani con un discreto *Ritratto* in scultura; Fred Pittino con *Lettera d'amore;* Nino Bertocchi col *Castagno bianco;* Mario Cavaglieri con *Interno del Palazzo Courtois a Tolosa;* Aldo Salvadori con un gruppo di disegni, però dall'ispirazione oramai poco diretta e troppo eclettica; Carlo Martini con *Piccolo lago lombardo;* Umberto Vittorini con una natura morta; Giuseppe Cerrina col *Pittore;* Angelo Del Bon con la *Natura morta 1950;* Nino Corrado Corazza con *Figure;* Giovanni Consolazione con *La cocomerara;* Guido Farina con *Place de la Concorde;* Giovanni Nascimbene con *Fiore;* Gaetano Martinez con la cera *Donna al sole;* Mario Vellani Marchi con *Paesaggio buranello;* Neno Mori con *Frutta e fiori;* Carlo Dalla Zorza con *Bardoneccchia;* Fioravante Seibezzi con le vedute inglesi; Aurelio De Felice, Carlo Conte, Oscar Gallo ed Enzo Pasqualini con i loro bronzi: Giovanni Barbisan e Dario Cecchi con le acqueforti; Walter Biancò con *Milano, Via Ospedale;* Roberto Aloi con *Atassio;* Rosina Viva con *Caprile;* Antonio Fasan con *Le conchiglie e la torre;* Alfredo Meschi coi paesaggi lucchesi a pastello; Franco Girelli col gesso *Susanna;* Antonio Lucarda col bronzo *Lauretta Vindry;* Dino Lanaro con *Neve;* Amerigo Bartoli con *Sposalizio;* Tonino Grassi col bronzo *Eva;* Piero Garino con *Velleri in porto;* Aldo Pagliacci con *Alba in Etiopia;* Gianfilippo Uselli con *La grande battaglia;* Fiorenzo Tomea con le *Maschere* del '38; Angelo Biancini e Italo Griselli con due ritratti in bronzo, e Attilio Nani con alcune medaglie; Giovanni Omiccioli con *Osteria in periferia;* Bruno Saetti con la *Natura morta 1947-1949;* Italo Cremona con *L'educazione dei sentimenti;* Antonio Music con *Cavalli;* Luigi Broggini coi suoi piccoli bronzi; Agenore Fabbri con la terracotta *Il grido;* Marcello Muccini e Renzo Vespignani coi loro disegni; Italo Mus coi *Polli dignitosi;* Arnoldo Ciarrocchi con le acqueforti e con la sua parete; Francesco Menzio, che ora si volge a Matisse e che però è preferibile nella maniera da impressionista; Piero Martina con *Ragazza al clavicembalo n. 2;* Giuseppe Mazzullo col bronzo *Donna che sventra il pesce;* Virgilio Guidi con la *Marina n. 11;* Gastone Breddo con *Marina d'inverno;* Giuseppe Ajmone con la *Composizione n. 11;* Moses Levy con *Cinema;* Salvatore Fiume col gran pannello decorativo *Isola di statue;* Marcello Mascherini e Luciano Minguzzi con le loro sculture; Giuseppe Viviani con le sue ricamate incisioni; Giuseppe Zigaina la cui *Occupazione delle terre* pittoricamente è il pezzo migliore fra i tanti mediocri e pessimi invii politici; e, infine, Saverio Rampin con una *Scuola di pittura*, astratta sì e no, abile sì e no, ma tutto sommato delicata e raffinata esercitazione.

Ci sono poi le mostre postume e quelle dei viventi: Medardo Rosso, Cino Bozzetti, Mario Broglio, Lorenzo Viani; e Carlo Carrà, Filippo De Pisis, Arturo Tosi, Roberto Melli, Luigi Bartolini, Pio Semeghini, Gino Severini. Come è noto, le plastiche di Rosso andrebbero osservate una alla volta, non esposte tutte insieme sotto una stessa luce. La luce che giova a una non conviene magari affatto alla vicina. E forse non è stato nemmeno bene l'aver mostrato accanto ai migliori pezzi del Rosso maturo — impressionistici e un po' leonardeschi — certe discutibili prove iniziali di trito o antipatico verismo. Ad ogni modo il nome di Medardo Rosso continua e resistere vittoriosamente. «*Il faut être rêveur et vivre*» parole dello scultore giuste pur pensando alle opere sue più riuscite; che sembrano, infatti, mescolate di paradisiaco sogno e di momentanea povera vita. (Su Medardo Rosso leggere le pagine che Ardengo Soffici ripubblica oggi, dopo quaranta e più anni, in *Trenta artisti moderni italiani e stranieri*, editore Vallecchi; il libro di Nino Barbantini con le vivacissime lettere dello stesso Rosso, edito a Venezia da Neri Pozza: e la recente monografia di Mino Borghi con prefazione di Giovanni Papini, stampata a cura del «Milione»). Cino Bozzetti, nato a Lecce nel 1876 e morto a Borgoratto di Alessandria nel 1949, fu un incisore delicato e preciso — anzi un po' secco — e un acquarellista romantico e assai delicato. Le sue stampe (se ne occupa Angelo Dragone: *L'opera incisa di Cino Bozzetti*, 1950, Centro piemontese di studi d'arte moderna e contemporanea) hanno un carattere misto di ingenuità quasi popolare e di varia cultura; sembrano ora argenti bulinati e ora traduzioni provinciali, ma non prive di cuore, dai grandi piemontesi e francesi dell'Ottocento. Più vivo e persuasivo, e anche più originale — sebbene sia chiaro che da Turner in avanti apprende molte cose — il Bozzetti dei piccoli paesaggi all'acquarello. La pittura di Mario Broglio (1891-1948) sta fra il pessimo gusto e lo squisito, fra l'innocenza e la scienza, fra Piero della Francesca e il Giapponé. Per metà fotografica, per metà «magica» o «metafisica», qua stonata violentemente, là invece soavemente accordata, è una pittura che non può non lasciare perplessi. Ma vale certo — riassumendo e riflettendo — grazie soprattutto a quel senso di sospensione psichica e di incertezza fra la pesante realtà e un'ideale spiritualità; tecnicamente dovuto anche all'abolizione delle ombre portate e in genere di qualsiasi ombra. Broglio poteva forse perfezionarsi in una pittura tutta senz'ombre; ma gli sarebbe occorso, allora, un maggior gusto del colore. Suo capolavoro la grande nuda in riva al mare con la conchiglia in mano. Di Lorenzo Viani scrittore e pittore (1882-1936) toscano per nascita e prima educazione, parigino per le esperienze, russo per l'amore agli umiliati e agli offesi, diremo che bisogna considerarlo come uno spirito combattuto fra un superficiale gusto della sintesi e un profondo desiderio di umanità. Dovettero mancare al Viani il concentramento culturale e il raccoglimento filosofico necessario per un'opera che illustri e spieghi davvero e costringa ad amare i personaggi nel loro dramma, per un'opera che al tempo medesimo convinca quanto a perfezione formale e ad unità stilistica. Dipinti e disegni di Viani sembrano sempre lì lì per mandare il giusto e commovente suono; ma, invece, o restano al cartellone, o all'abbozzo, o alla frettolosa illustrazione e scenografia. E, o pretendono di dir troppo o dicono con stanchezza troppo poco.

Le personali di Carlo Carrà, di Filippo De Pisis, di Arturo Tosi, di Luigi Bartolini, di Pio Semeghini non propongono nuove conoscenze. Toglietegli quel suo esagerato, scoperto culto per lo schema, ossia per la sezione aurea, e Carrà resta soprattutto un paesista piemontese della tradizione. De Pisis e Tosi sono i soliti buoni pittori che ognuno di noi ama e ringrazia. (E Tosi stavolta è più forte e sano che alla Biennale del '48). Anche su Semeghini non importa scervellarsi: un soffio lieve, un sospiro di poesia, qualche nota accennata, un sentimento di primaverile abbandono che tutti possono provare e completare. Bartolini incisore, disegnatore, pittore, scrittore è sempre il forte carattere pure a tutti noto. Melli ci mostra i suoi documenti di pittore e scultore secessionista. Severini passando all'astratto

ALLA XXV BIENNALE VENEZIANA D'ARTE

Uno sguardo alla scultura

Ammessa una crisi di quest'arte, il problema è quello d'uscirne attraverso un processo evolutivo verso forme nuove, e non con un ritorno sulle posizioni tradizionali

S'è scritto da più parti che alla XXV Biennale la scultura italiana è stata sacrificata. E può essere questa la prima impressione del visitatore. Ma poi, a pensarci, i conti sono presto fatti. Morto Arturo Martini, che del resto ebbe nel '48 la sua retrospettiva, i nomi di maggior rilievo rimasero quelli di Marino Marini e Giacomo Manzù, oggi volontariamente assenti, dopo che anch'essi alla Biennale scorsa vennero presentati con delle personali. Pure Fazzini non ha creduto di esporre, quest'anno. Ed è naturale che i vuoti si sentano. Poichè a colmarli non bastano certo Ernesto de Fiori e Medardo Rosso, da considerarsi ormai in un ambito storico, mentre ci sarebbero volute per lo meno un paio di salette da dedicare a due dei nostri migliori artisti giovani: insomma, qualcosa di più vivo, di più attraente, forse di più polemico, per risvegliar l'attenzione e accendere le discussioni. Fuori del padiglione italiano invece, la mostra alla insegna degli «scultori d'oggi», con opere di Arp, Zadkine e Laurens, è d'importanza e utilità grandissima, e non ci resta che lodarla.

ERNESTO DE FIORI: Cariatide maschile

Presentando nel catalogo Medardo Rosso (1858-1928), Nino Barbantini, che proprio di questi mesi ha dato fuori presso l'editore Neri Pozza un acutissimo volumetto, ricorda alcuni aforismi dello scultore torinese, senz'altro fondamentali per comprendere l'arte sua: «Niente è materiale nello spazio; tutto non è che aria e luce. Niente è limitato. Tutto si muove. Nessuno può vedere due effetti in una volta».

Medardo Rosso

L'artista era conscio delle sue conquiste, tanto da non peritarsi di mettere a diretto raffronto, in una pubblica esposizione, i lavori di Michelangelo con i propri. Ma bisogna ricordare che quello in cui il Rosso visse fu il tempo della scapigliatura, e il mondo dell'arte appariva diviso in due parti: una, minuscola, formata da pochi «pazzi» veggenti, l'altra, vastissima, dove si raccoglievano i molti «savi» che non sapevano o non volevano vedere. E se all'estero, Degas, Manet, Rodin furono amici e ammiratori del Rosso, e Zola e Clemenceau acquistarono opere sue, da noi, i primi riconoscimenti gli vennero dal Soffici, dal Papini, dal Carrà, dal Barbantini e da pochi altri, mentre la gran massa l'avversò o l'ignorò del tutto.

Che il Rosso rappresenti il tipo perfetto dell'artista classico, oggi non cade più dubbio. E fu il Soffici, appunto, ad osservare come fra tutte le produzioni plastiche posteriori al settecento, quella rossiana sia l'unica che, posta accanto a sculture d'ogni buona epoca, si riveli animata dalla stessa ingenua e profonda vitalità, se pure non riesca a passare addirittura indistinta fra quei capolavori. E tutto ciò non contrasta, come potrebbe sembrare, con l'estetica del Rosso e l'immagine ch'egli aveva dell'artista rivoluzionario, libero da ogni legame di scuola, da ogni peso accademico. Dunque, artista classico soltanto per la modernità e genialità delle realizzazioni, e non per infingarda ortodossia alla tradizione. D'altra parte, errore egualmente grave sarebbe quello (e molti vi caddero) di giudicar la sua scultura come pittura. D'accordo che alla base dell'emozione rossiana sta il fenomeno della luce e dell'ombra. Ma — come ha osservato recentemente un critico —, luce ed ombra non sono forse elementi scultorii? e il far emergere una forza misurata da una massa informe non è compito proprio della scultura? Dall'ieri all'oggi il problema non è mutato, e consiste sempre nel «trarre dalla materia caotica una forma e un'anima». Nella scultura rossiana è infatti «il significato di certi abbozzi di Michelangelo; e anche Rodin fece qualcosa di simile, ma dopo aver veduto Rosso». E siccome l'artista italiano era vivo nel suo tempo, seppe anche essere «il primo e l'ultimo a trarre dalle esperienze dell'impressionismo un corollario scultoreo veramente valido», cioè a dire un'arte che non è già impressionismo, ma «materia vivificata dal seme dell'idea, materia che sente e pensa».

De Fiori e Barlach

Si seguano le sue tappe, per convincersene; che non sono molte, ma decisive: dai bronzetti come il Cantante a spasso e il Garibaldino, creati nell'81, a ventitrè anni, e dove la modellazione per quanto abile rimane ancora veristica, nel gusto della macchietta, alle opere che vengono sùbito dopo, e d'anno in anno appaiono sempre più sue, autonome, poetiche e misteriose, la Fortinaia dell'83, il Bacio dell'86, la Rieuse del '90, la Grande rieuse del '91, il Bimbo al sole del '92, la Signora dalla veletta del '94, Yvette Guilbert del '95, Madam X del '96, l'Ecce puer del '907, ecc., ecc., con le quali egli libera la scultura alla piena fantasia e le apre la strada delle più ardite avventure contemporanee.

MEDARDO ROSSO: La rieuse

Ernesto de Fiori (1884-1945) esordì come pittore, giovanissimo, sugli esempi della scuola di Monaco e nella suggestione di Hodler. Ma la pittura non era per lui, tanto che nel '9 l'abbandona e prende a modellare. La sua estetica è tutta contenuta nelle parole ricordate dal Bardi: «Voglio scolpire l'uomo non turbato dagli avvenimenti, in perfetto riposo mentale, concentrato, in atteggiamento olimpico, senza l'agitazione effimera dell'esistenza quotidiana».

A Parigi non è Rodin, ma Degas e specie Maillol che più lo attraggono; e in Germania, dove visse a lungo, nessuno degli indirizzi allora in voga lo ebbe partecipe o seguace. E si può dire che egli lavorasse sempre in una sorta di posizione intermedia, tanto distante dall'impressionismo quanto lo era dall'espressionismo, sviluppando una sua visione intimamente naturalistica, come risulta dalle opere raccolte alla Biennale, che sono certamente fra le sue migliori, e vanno dal Giovane del '16 all'Autoritratto del '45. In sostanza, una scultura lenta, fatta di gesti elementari, lavorata con l'onestà e l'amore del buon artigiano, che nasconde ogni impeto, ogni calore nell'equilibrio d'una conquistata meditazione.

Un'altra retrospettiva è quella che la Germania dedica ad Ernest Barlach (1870-1938). Opere quasi tutte scolpite nel legno, e che per certo senso si rifanno ai modi degli antichi intagliatori medioevali. Tuttavia Barlach, che da principio era passato dalla suggestione di Millet e di Meunier a quella di Van Gogh (si sa dei suoi viaggi a Parigi nel '95 e nel '97), fra il '906 e il '10 aveva poi intrapreso un viaggio nella Russia del sud, trovando lì i modelli che dovevano ispirare il suo lavoro, in un'accozzaglia di gente diseredata e disperata, l'umanità della quale rispondeva con perfetta adesione ai sentimenti di quel misticismo visionario in lui profondamente connaturato. Di qui, dunque, le sue figure grottesche e deformi; di qui il Solitario dell'11, l'Uomo che passeggia del '12, la Ragazza che ha freddo del '17, il Pecoraio del '22, l'Orante del '25, i nove Ascoltatori di musica del '30-'35, ecc., tutte le statue di quest'«arte popolare senza popolo», come la definì l'Einstein, chiusa in se stessa, gotica per ascendenza spirituale, rustica e solitaria, e sempre priva d'ogni lusinga. Ed anche tanto dolorante quanto essa è cupa e ammonitrice.

Scultori d'oggi

Ma ora, per chi vuol trasferirsi da queste retrospettive alle opere di Jean Arp, di Ossip Zadkine e di Henri Laurens, il passo è alquanto lungo. Qui, scrive l'Argan, si va «contro corrente», nel senso che codesta scultura «ha rinunciato alla rappresentatività per la costruttività della forma, all'autorità tradizionale per una funzione attiva nel mondo, alla grande oratoria per la silenziosa ricerca». Ammessa cioè una crisi della scultura, il problema era, e resta ancor oggi, quello d'uscirne attraverso un movimento evolutivo verso forme nuove, e non con un ritorno sulle posizioni tradizionali. Per altro, già Rosso e Barlach ne avevano indicata la strada, come era avvenuto anche a Degas e a Gauguin. Rimane, è vero, la parentesi di Maillol; ma, per quanto felice, essa non fa regola, anzi affretta negli epigoni un processo di consunzione, che diviene via via più evidente, profondo. E non è senza significato che, proprio negli anni in cui Maillol si reca in Grecia (1909), Barlach soggiorni in Russia e Zadkine arrivi a Parigi, mentre Arp, vi era giunto qualche anno prima. Altri incitamenti poi a codesto rinnovamento sono reperibili nelle opere scultoree di Daumier, di Renoir, di Matisse (si veda qui alla Biennale la Maddalena dell'11 e la Serpentina del '9), di Modigliani, di Picasso, di Braque, di Gris, ecc.. Ed ha ragione l'Argan di rilevare come i pionieri della nuova scultura non siano gli scultori, sibbene i pittori.

Questo, in ogni modo, fu l'indirizzo nuovo che alla scultura permise di «ritrovare, nel vivo contatto con i movimenti figurativi moderni, un significato storicamente attuale e una possibilità di presa sul reale». E Arp, Zadkine e Laurens vi portarono un contributo fondamentale, da determinare e alimentare più o meno direttamente tutti gli indirizzi contemporanei (e quelli che non ne risentirono rimangono inguaribilmente vincolati alla meccanica e al tecnicismo dei procedimenti tradizionali). Alla Biennale gli esempi non mancano: e uno dei primi da nominare è certamente il Melli, già ricordato come pittore. Le quattro sculture che egli espone accanto ai dipinti, sono tutte del '13, e di un valore particolarissimo, da mettere sùbito dopo quelle del Boccioni, alle quali s'avvicinano per la scomposizione formale accettata insieme al luminismo plastico rossiano, ma risolti, e questo e quella, in una ricerca propria, la quale, se da una parte rifuggiva dalla eliminazione del volume, rifiutava dall'altra anche ogni macchinoso e pesante formalismo.

Altri nomi

Ed ecco quindi Alberto Viani, con tre «nudi», di cui quello al numero 37 ci sembra il più raggiunto nella coerenza di uno sviluppo esatto e continuo. Ed ecco il Mazzacurati, il Consagra e il Cannilla, tutti e tre con delle sculture in legno. Ecco il rigoroso Franchina, il Signori, la Genni, il Milani, il Mazzullo, il Cappello con la levigata stilizzazione dei Figli della luna, il Cherchi sempre volto a una resa pittorica, il Greco che poteva essere meglio rappresentato, il Minguzzi di una vivace fantasia decorativa soprattutto nel Gatto persiano. Ecco il Maschirini, il Bertagnin, il Broggini con cinque bozzetti che lo riconfermano scultore dotato sebbene con qualche stanchezza, il De Toffoli, il Salimbeni al quale non è estraneo il ricordo del Giacometti, Salvatore Messina che trova in un sentimento genuino la necessità delle forme astratte e si pone tra gli scultori giovani più promettenti

Ma altri ancora andrebbero ricordati, come il Maselli, il Figini, il Drei, Napoleone Martinuzzi con un buon Nudo, il Conte con tre bronzi fra cui la Donna marina, il Fabbri, Oscar Gallo, il Lucarda, il Bertazzolo, il Pavanati, il Romanelli, il Carestiato, i ceramisti Fontana, Leoncillo, Melotti, Garelli, ecc..E, in fine, fra gli stranieri, Barbara Hepworth nel padiglione inglese, Adam, Couturier e Gimond in quello francese, il Wotruba, il Leinfellner, il Bertoni e il Ritter in quello austriaco, il Mellemose in quello danese, il Suter in quello svizzero, il Lipshitz nella sala dedicata al Sud Africa, e Bror Hjorth in quelle dedicate alla Svezia.

Silvio Branzi

I precedenti articoli di questa cronaca sulla Biennale sono usciti nel «Gazzettino» dell'8, 16, 21 e 28 giugno, 7 e 12 luglio, 2, 8 e 23 agosto, 26 settembre, 3, 7 e 11 ottobre.

Biennale XXV

LA BIENNALE DI VENEZIA

90 *Ufficio Stampa*

giugno • ottobre
XXV ESPOSIZIONE BIENNALE
INTERNAZIONALE D'ARTE

luglio
XI FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATRO

agosto • settembre
XI MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA

settembre
XIII FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA

XXV^ ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

COMUNICATO N. .....

LA CHIUSURA DELLA XXV^ BIENNALE

Venezia, 15 Ottobre I950

Si è chiusa oggi la XXV^ Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, che era stata inaugurata l'8 giugno dal Ministro della Pubblica Istruzione, on.Gonella, in rappresentanza del Governo, alla presenza dei rappresentanti diplomatici di 22 Nazioni partecipanti alla manifestazione.

Alla giornata di chiusura - nella quale oltre 6000 persone hanno visitato la Mostra - assisteva il Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, on. Edoardo Martino, il quale nella mattinata ha tenuto una conversazione sull'arte di Henri Matisse.

La chiusura della XXV^ Biennale non si era potuta prorogare, nonostante le numerose richieste pervenute alla Presidenza, perchè molte fra le opere più importanti devono essere urgentemente restituite ai prestatori, ed avviate verso altre mostre. Così le pitture di Henri Matisse debbono esssre inviate per una Mostra a Milano, i disegni di Seurat a Roma, le pitture dei Fauves a New York, quelle di Tamayo e le sculture di Arp a Parigi.

Nei 130 giorni di apertura la Biennale ha registrato I71.4I4 ingressi con una media giornaliera di I476 ingressi nel mese di giugno, 745 nel mese di luglio, 1105 nel mese di agosto, 1605 nel mese di settembre e 2144 nel mese di ottobre. La media generale è di 1318 visitatori al giorno, la quale è più che soddisfacente dati gli avvenimenti politici internazionali e l'eccessivo calore dell'estate che hanno influenzato negativamente per oltre un mese l'andamento turistico. Nonostante la leggera diminuzione degli ingressi, l'importo dei biglietti e delle tessere d'abbonamento è stato uguale a quello del I948.

Fino ad oggi sono state vendute complessivamente 519 opere esposte alla XXV^ Biennale, delle quali 256 opere italiane e 36 straniere di pittura, scultura e bianco e nero e 227 opere d'arte decorativa per l'importo complessivo di 40.400.000 lire.

A questo importo vanno aggiunte L. 4.400.000, importo dei premi ufficiali assegnati ad artisti espositori alla Biennale, L. 3.400.000 importo dei premi offerti da privati, L.2.985.000, importo di premi acquisto. Complessivamente quindi l'importo delle vendite assomma a L. 43.386.215 e l'importo delle vendite e dei premi a L.51.186.215. Nel I948 alla XXV^ Biennale era stata raggiunta complessivamente fra premi e vendite la somma di lire 22.078.528. Molte trattative di vendita sono tuttora in corso.

Del catalogo ufficiale della mostra sono state fatte quattro ristampe e vendute 12.000 copie.

Biennale XXV

IL GAZZETTINO
15 OTT. 1950

LA PIU' GRANDE MANIFESTAZIONE D'ARTE DEL MONDO

Il prestigio della Biennale riconfermato dall'edizione 1950

All'estero si afferma che "grazie all'Esposizione Venezia è oggi la città più moderna d'Europa,, - Stamane il sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, on. Martino, terrà la conferenza di chiusura parlando di Henri Matise

Con un grande afflusso di visitatori — circa 3200 — ha avuto luogo ieri la seconda giornata popolare di visite alla XXV Biennale.

Per tutta la giornata di ieri i padiglioni hanno visto sfilare ininterrottamente gruppi di italiani e di stranieri desiderosi di passare in rassegna le circa quattromila opere esposte o di rivedere ancora una volta quella parte dell'imponente rassegna d'arte contemporanea che maggiormente li interessava, prima della chiusura che avrà luogo questa sera. Per ragioni di ordine tecnico non è stato possibile, infatti, accogliere le richieste formulate da molti ambienti artistici di prorogare la chiusura dell'Esposizione, che così vasto interesse ha suscitato in tutto il mondo.

In coincidenza con la seconda giornata popolare della Biennale è arrivato ieri a Venezia un treno turistico da Roma. Il treno era completo di viaggiatori ed oggi in mattinata arriveranno treni turistici da Varese e Milano e da Trieste e numerose comitive sono, inoltre, attese da centri del Veneto, dalla Lombardia e dall'Emilia.

Per la chiusura della Biennale sono arrivati, anche, numerosi artisti espositori. Dei commissari esteri è già arrivato quello germanico dott. Hanfstaengl; di altri si attende l'arrivo nei prossimi giorni.

Oggi, alle ore 10.30, nella sala dei Fauves, del Palazzo dell'Italia ai Giardini, il sottosegretario alla Presidenza del Consiglio dei Ministri on. prof. Martino terrà la conversazione di chiusura sull'arte alla XXV Biennale parlando di Henri Matisse.

Dopo la chiusura dell'Esposizione la Presidenza della Biennale provvederà all'estrazione dei 44 premi in opere d'arte acquistate fra quelle esposte nei padiglioni per la lotteria abbinata ai biglietti d'ingresso. E' noto che all'estrazione concorreranno pure le tessere di abbonamento e i biglietti a prezzo ridotto.

Una interessante e documentata relazione sulla organizzazione, gli andamenti ed il significato di questa 25.a Biennale d'Arte che oggi chiuderà i suoi battenti è stata fatta nei giorni scorsi dal prof. Rodolfo Pallucchini durante una riunione del Rotary Club veneziano.

Nella sua rapida e sintetica esposizione il segretario generale della Biennale ha precisato quelli che possono considerarsi i risultati materiali e morali della XXV Esposizione internazionale d'arte.

L'affluenza dei visitatori — ha detto l'oratore — ha raggiunto una cifra inferiore di circa 30.000 unità a quella toccata dalla XXIV Biennale del 1948. Tale diminuzione non può tuttavia sorprendere quando si tenga conto che le Ferrovie dello Stato, anzichè tre mesi di riduzioni ferroviarie, quanti ne concesse nel 1948, quest'anno accordò appena un periodo di quaranta giorni; che la guerra in Corea, scoppiata alla fine di giugno, ha determinato negli ingressi alla Biennale una diminuzione del 60 per cento; che l'eccezionale ondata di caldo, che ha imperversato su Venezia per tutta l'estate, ha reso per lungo tempo quasi irrespirabile l'aria all'interno dei padiglioni. La limitatezza di mezzi a disposizione della Biennale, che, contrariamente a quanto si sussurra in taluni ambienti, specie milanesi, non riceve dallo Stato una sovvenzione di un miliardo nè di 700 milioni, ma solo 6 milioni e mezzo annui, più quattro milioni e mezzo dal Comune di Venezia e 500.000 dalla Provincia di Venezia, non ha reso ancora possibile l'installazione di adatti sistemi di aereazione.

Non ostante la flessione del numero dei visitatori in confronto al 1948, l'importo degli incassi di quest'anno non ha subito diminuzioni, grazie all'aumento del prezzo del biglietto d'ingresso.

Una netta superiorità invece la XXV Biennale l'ha segnata nell'importo delle vendite delle opere esposte raggiungendo i 40 milioni di lire, pari al doppio circa della cifra realizzata nel 1948.

Se i risultati materiali possono in certo qual modo soddisfare, ben di più si può dire di quelli morali, perchè è stato possibile raggiungere l'obiettivo che i dirigenti della Biennale si erano prefisso subito dopo la Liberazione: ridare, cioè, alla istituzione veneziana il prestigio mondiale conquistato in cinquant'anni.

Infatti la stampa di tutto il mondo, oltre a manifestare il più vivo interesse per la Biennale, le ha riconosciuto la preminenza tra le manifestazioni artistiche.

La considerazione in cui la Esposizione di Venezia è tenuta nel mondo è dimostrata, per esempio, dal fatto che il « New York Times », — cioè uno dei più potenti strumenti dell'opinione pubblica americana — ha inviato in aeroplano la sua redattrice artistica a Venezia e va adesso pubblicando i suoi ampi e meditati articoli sulla XXV Biennale.

La Biennale è stata veramente riportata alle sue originarie e sempre attuali funzioni: culturali, attraverso le mostre retrospettive; e rappresentative delle nuove forze dell'arte, di mano in mano che esse si manifestano. Se, a tal proposito, si sono avute in Italia numerose ed anche aspre polemiche, ciò significa che l'Istituzione è sempre viva, e desta il massimo interesse. E se è vero che sono state ammesse tendenze astrattiste — che non si sarebbero potute escludere — è pure vero che una sala era stata offerta anche a De Chirico, che ha preferito esporre le sue opere fuori della Biennale.

La vivace attualità della Biennale di Venezia è stata, recentemente sottolineata in un articolo apparso sul periodico cattolico francese « Témoignage chrétien », nel quale vistosamente si rilevava che « grazie alla Biennale, Venezia è oggi la città più moderna d'Europa ». Nel medesimo articolo si poneva in rilievo la stretta relazione esistente tra la Mostra delle arti figurative e le altre manifestazioni della Biennale, sulle quali anche il prof. Pallucchini — avviandosi alla fine del discorso — ha parlato ampiamente per illustrare i concetti ispiratori del Festival del Teatro e il successo riportato dalla Mostra del Cinema e dal Festival della Musica e del Balletto. Il balletto, genere d'arte che partecipa delle arti figurative e della musica, ha avuto il più vivo favore del pubblico, nonostante il disorientamento della critica italiana, tanto che in certe serate di balletti alla Fenice si sono verificati incassi superiori ai due milioni di lire per sera.

Biennale arte

Mirante, 22 ottobre [illegible]

Il Padiglione Iugoslavo alla XXV Biennale

Parliamo di questo padiglione perchè può essere di esempio ai nostri neorealisti. La strada è diversa tra il neo-realismo italiano e questo jugoslavo non tanto per principi, ma per le personalità che in Italia sono più forti e di più ricca esperienza.

Ecco, monito grave, il ritratto «napoleonico» di Tito, eseguito con quella viltà ideale che distingueva gli apologeti di Mussolini, Hitler. Franco. Scava, scava, ma questo realismo non è un metro nuovo, non dà una visione nuova del mondo. Se questi contenuti non riescono a creare un nuovo linguaggio significa che sono ben miseri conutenuti, non rivoluzionari, non universali. Osservate qualsiasi di questi artisti. Guardate Mujezinovic, con il suo vasto quadro «Il passaggio attraverso la Neretva». Ha 43 anni, ma ha una mente più vecchia del defunto A. Beltrame. E. Radovani. con i suoi 34 anni, presenta un anonimo naturalismo di quelli che ama il nostro L. Borgese E Bachic, 35 anni, vuole il plasticismo, ma, come il suo collega Radaus, 44 anni, si risolve in una pappa di gnocchi, frutto di Rodin, assai mal capito, tanto che perfino un umile scultore, Siffi, (rodiniano), gli diviene maestro.

E, ripensandoci, ti chiedi; come mai un paese che politicamente fa, o dice di fare, una rivoluzione totale, nel campo dello spirito, di cui l'arte è la espressione più sensibile, genera solamente involuzione?

Diario XXV

"Mattino" 22 aprile 1950

Conferenza Di Martino

Domenica 15 corr. il sottosegretario all'educazione Di Martino ha trattenuto un numeroso pubblico sul tema «Matisse».

Una sola e breve nota: «Data la posizione dell'oratore sarebbe stato opportuno ch'egli parlasse su questo argomento se veramente competente e ricco di pensiero originale. Invece una sciatta passeggiata su luoghi comuni, fitta di aggettivi, assente d'indagine originale. Dagli altri oratori di questo ciclo di conferenze si distingueva per la pedana foderata da tappeto su cui poggiava i piedi. «Presenti: on. Ponti, on. E. Meneghetti, dott. Novello, Fhilipp Pavia, pittore Butera, ecc.

Biennale XXV

« Minotaure », 19

Assortimenti di verità

Da diversi anni, ma ora più che mai, ricevo lettere da ogni parte d'Italia, lettere scritte da persone d'ogni età e di ogni ceto sociale, ed in queste lettere mi si incoraggia a perseverare nella lotta che ho intrapresa per una rinascita in arte, per ridare alla pittura italiana quel prestigio e quella dignità di cui ha goduto nei secoli passati, per smascherare e denunciare tutta la malafede e i « bluff » che dirigono l'operato di quegli ambienti modernisti che hanno la loro sede centrale a Parigi e che di là, con ogni mezzo cercano d'imporsi in tutti i Paesi. Ricevo lettere scritte da studenti, da professionisti, da insegnanti, da impiegati, da artisti e persino da artigiani e da operai. Ma quello che ha sempre attirato la mia attenzione leggendo queste lettere è il fatto che in tutte, assolutamente in tutte, si parla del mio coraggio. E sono sempre le stesse frasi che ritornano, come per un tacito accordo tra gli scriventi. Sempre leggo: « Lei Maestro è veramente coraggioso! oppure: « Ci voleva il suo coraggio, caro professore! » « oppure ancora: « Finalmente un uomo che ha il coraggio di dire certe cose...»

Ma penso io, perchè mi s'attribuisce tutto questo coraggio? Che ho forse l'abitudine di buttarmi in paracadute da seimila metri e di aprire il paracadute a cinquanta metri da terra? Oppure ho forse l'abitudine di traversare la Manica a nuoto di notte, senza nemmeno una barchetta che mi accompagni e, seguito da una famiglia di squali affamati?

No, di certo: almeno per quanto ricordi non ho mai compiuto simili prodezze. Allora perchè tutti quelli che mi scrivono parlano tanto del mio coraggio? Ci vuole dunque una eccezionale dose di coraggio per criticare la pittura modernista e farle un po' di processo, e dire quattro verità a proposito di tutto quel formidabile bluff che si chiama « arte modernista »? No, non è che ci voglia coraggio per criticare l'arte, o piuttosto la pseudo-arte modernista, ma quella dittatura intellettuale che da lungo tempo ormai è stata creata nella Centrale modernista di Parigi, e che ha diramazioni in tutti i Paesi, e in tutti i paesi ha ormai i suoi agenti, spesso scelti tra i modernisti indigeni, quella dittatura intellettuale la sentono un po' tutti e poichè è noto che ci vuole coraggio per ribellarsi ad una dittatura e denunciarla, allora, istintivamente, la gente mi definisce coraggioso, senza pensare, che, dicendo alcune verità, le quali del resto si possono provare con i documenti, come ad esempio che Césanne era un pessimo pittore, una specie di cattivo dilettante, e che le pseudo-pitture di Matisse sono tali sgorbi che non valgono nemmeno i chiodi che tengono la tela attaccata al telaio, senza pensare dico, che dichiarando alcune verità come quelle che ho citato, certo non si rischia quello che una volta si sarebbe rischiato gridando: « abbasso Mussolini!» a Roma, in Piazza Venezia, oppure gridando: «Abbasso Hitler» a Berlino davanti al Palazzo della Cancelleria.

Cionondimeno però l'idea dell'uomo che si ribella ad una dittatura, anche se si tratta della dittatura dei modernisti, evoca automaticamente l'idea del coraggio.

Infatti, così come le dittature politiche ricorrono alla minaccia dell'arresto, della prigione e, persino della pena di morte, per tener buona la gente, così le dittature intellettuali ed artistiche sarebbe giusto per quelle di oggi. dire pseudo-intellettuali e pseudo artistiche) ricorrono la minaccia di dichiarare stupidi, non aggiornati, non raffinati, ecc. tutti quelli che si rifiutano di accettare supinamente la brutta pittura, la brutta letteratura e la brutta musica che a loro impone quello che io chiamo il « Partito Modernista ». Naturalmente la paura di passare per stupidi, fa meno impressione della paura di essere fucilati o anche imprigionati, ma tra la grande maggioranza degli uomini, cioè tra quelli che mancano d'una forte personalità e di chiare e concrete opinioni personali, una certa impressione fa anche la paura di passare per stupidi.

* * *

Nella rivista francese « L'Officiel » (numero doppio 341 e 342) del settembre u.s. figura riprodotta a colore, una specie di « pittura » del Sig. Henri Matisse. Si tratta di uno sgorbio indecente che, del resto, non sembra nemmeno fatto con colori e pennelli ma piuttosto con pezzi di carta colorata ritagliati ed attaccati sopra la tela. Questo indecente scarabocchio è uno dei tanti scarabocchi a cui il vecchio pseudo maestro francese ha ormai da mezzo secolo abituata la gente; ne conta parlarne. Quello che però è interessante, e vale la pena di essere segnalato, è il commento che accompagna la riproduzione del sopracitato sgorbio. Traduco testualmente lo scritto francese: « Alla Biennale di Venezia, ove espone un importante gruppo di opere, Henri Matisse è stato consacrato dalla giuria di quell'Esposipione, il più grande e più puro pittore contemporaneo »

Ma brava la nostra giuria della Biennale! Eccone un'altra che non sapevamo! Dunque quello che gli stessi francesi finora non hanno avuto la faccia tosta di dichiarara riguardo al loro pseudo-pittore Henri Matisse, lo fanno dichiarare alla giuria della Biennale o, per essere esatti, dicono che la giuria della Biennale lo ha dichiarato.

Ora per la verità la giuria della XXV Biennale, almeno per quanto mi risulta, non ha consacrato il Sig. Matisse il « più grande e più puro pittore contemporaneo », ma qui appunto sta il fatto curioso e che bisogna notare; ed il fatto è questo: l'esterofilia e la sfrenata francolatria della Commissione della Biennale, che, non contenta di offrire al sig. Matisse lo spazio per ben due mostre personali, gli regala per sopramercato un milione di lire, hanno fatto si che i Francesi, per quanto sempre pronti a gonfiare spudoratamente le loro nullità e presentarle come genii, hanno questa volta, approfittato della francolatria e della servile devozione della Biennale, per attribuire ad essa una « consacrazione » che finora loro stessi, loro stessi francesi, non hanno avuto la sfacciataggine di fare.

* * *

Nel catalogo della XXV Biennale, il Prof. Pallucchini scrive che la partecipazione degli stranieri all'ultima Biennale è stata grandissima.

Sfido io che la partecipazione degli stranieri è stata grandissima! Ed in quale altro luogo della Terra i modernisti di ogni Paese troverebbe una tale ospitalità, un tale amoroso zelo ad accogliere i loro sgorbi ed i loro scarabocchi, come hanno trovato alla Biennale di Venezia? Se le cose continueranno così, alla Biennale del 1952 la partecipazione degli stranieri sarà ancora più grande ed il Ministero della Pubblica Istruzione dovrà stanziare altre cospicue somme per la costruzione di nuovi padiglioni, e così gli italiani, e sopratutto i veneziani, avranno la soddisfazione di vedere la « Rassegna degli Orrori » dilagare lungo il Canal Grande, sino all'ombra del vetusto e glorioso Palazzo Ducale.

* * *

Le varie prefazioni, presentazioni e dichiarazioni, che contiene il catalogo della XXV Biennale, sono talmente buffe, talmente comiche che basterebbero per divertire almeno quattro generazioni. Altro che Travaso e Marc'Aurelio I critici d'arte, storici d'arte ecc, che hanno collaborato a questo oltremodo divertente catalogo, hanno fatto a gara a chi la dirà più grossa. Ma colui che ha battuto senza però volerlo, tutti i records della comicità, è il Prof. Roberto Longhi il quale, se non erro, alcuni mesi fa ha ricevuto il premio di un milione per la critica d'arte.

Il Prof. Roberto Longhi presenta il « maestro » Carlo Carrà. Ora il « maestro » Carrà ha ricevuto anche lui un premio di un milione di lire dalla Commissione della Biennale, della quale Commissione, del resto, egli è membro. Lo stesso « maestro » Carrà ha poi esposto una mostra organizzata a Venezia dall'industriale Verzocchi, un quadro intitolato: Costruttori. In questo quadro si vede un uomo che regge con le due mani un enorme compasso e la mano sinistra di quell'uomo è disegnata così male, è così priva di forma, che risulta addirittura senza pollice.

Ora a proposito di questo « maestro » che disegna tanto male una mano, il Prof. Longhi, il quale invece ha trattato da cani, autentici Maestri, quali Tintoretto, Tiepolo e Canova, il prof. Longhi, dico, scrive le seguenti testuali parole:

« E si scavi pure la nicchia a San Carrà, ma che sia della dimensione che gli spetta nella grande civiltà figurativa italiana dell'ultimo quarantennio ». L'Eminenza Roberto Longhi è preoccupato per quanto riguarda la dimensione della nicchia che dovrà ospitare il suo beatificato. Capisco benissimo le preoccupazioni del Prof. Longhi, Finchè si tratta di schiappini come Tintoretto, Tiepolo e Canova, la cosa è facile; quelli si possono mettere tutti insieme nel tiretto del tavolino da notte, sopra l'orinale. Ma per un gigante della pittura come San Carrà, nessuna nicchia sarà abbastanza grande.

Già diverse volte, in articoli e conferenze, ho segnalato le astute manovre che gli ambienti modernisti di Parigi usano per poter introdurre, cioè vendere in Italia, la pseudo-pittura dei pittori modernisti francesi. Approfittando dell'esterofilia e della sfrenata francolatria di certi ambienti italiani, essi, i Francesi, cercano poco alla volta di prendere piede nel nostro Paese. Sono riusciti a trasformare la Biennale di Venezia in una specie di succursale della rue la Botie. Ora ricorrono anche ad altre astuzie; pare che a Parigi, una giuria composta di Matisse, di Braque e di altri pseudo-pittori, conferirà un « premio » ad un artista italiano, al quale si pagherà il viaggio a Parigi, si dedicherà una monografia ecc.; chissà quanti modernisti nostri si fanno già pipì nelle mutande per l'emozione. Strano però che quando i Francesi vendevano la loro pseudo-pittura in America a simili squisite premure verso l'Italia non pensavano affatto...

Giorgio de Chirico

Biennale KRV

"Il Merlo", 14 novembre 1950

La Biennale d'Arte

sulle colonne de "Il Merlo Giallo"

Una seconda lettera aperta diretta al Ministro Gonella pubblica sulle colonne de «Il Merlo Giallo» del 14 corr. Piero Gerace.

Volentieri si riprodurrebbe tutta la lettera; la tirannia dello spazio non ce lo permette. Ci limitiamo a pubblicare il primo e gli ultimi due capoversi:

Eccellenza Gonella,

A conclusione della nostra campagna contro la XXV Biennale il cui clamoroso insuccesso è ormai notorio a tutti; sentiamo il bisogno di rivolgerci nuovamente a Lei nella speranza che almeno questa volta voglia darci ascolto intervenendo nella questione e prendendo quei radicali provvedimenti che tutti gli artisti e gli amatori d'arte d'Italia da tempo attendono»,

E prosegue mettendo moltissimi interrogativi fino a:

«Lo strano è che rimanga impassibile il ministro Gonella; che pure deve avere molto a cuore i valori della civiltà occidentale e cristiana. Noi ci rivolgiamo a Lei, forse per l'ultima volta. Ci rivolgiamo a Lei per ricordarle una promessa. Alcuni mesi fa Ella promise a Giorgio de Chirico e a Mons. Ennio Francia, al giornalista Severi ed al sottoscritto che avrebbe «costretto alle dimissioni» (uso le sue stesse parole) gli attuali Commissari di Venezia.

Vuol mantenere, dunque, la promessa?

Noi siamo in attesa!

PIERO GERACE

Visto che gli attuali Commissari della Biennale non si decidono a rassegnare le desiderate, da tutti, dimissioni perchè non si dimette Lei sig. Ministro? Una volta questo sarebbe già successo! Altri tempi allora!!!

N.S.R.

Il Gazzettino, 25 ottobre 1950

CONSUNTIVO DELL'ESTATE ARTISTICA VENEZIANA

QUASI UN BILANCIO PER LA XXV BIENNALE

Dalle due mostre del dopoguerra qualche utile esperienza deve pure essere venuta perchè fra due anni, allestendo quella del '52, sia possibile migliorare la grande rassegna

IV

Ai Giardini, i cancelli della Biennale si sono chiusi da oltre un mese. Ma le discussioni su ciò che la rassegna di quest'anno è stata e ciò che essa avrebbe potuto (o dovuto) essere, continuano animate, tanto nei gruppi degli artisti, quanto su per i giornali e le riviste. E qualche pubblicazione s'è buttata addirittura ai referendum. La quistione tocca un po' tutti, e poichè fornisce una materia vivissima, scottante, le opinioni son molte e spesso fra di loro in contrasto.

Numero dei visitatori

Difficile, certo, trovare una formula, una regola da conciliar con giustizia gli interessi d'ognuno e difendere al tempo stesso gli scopi fondamentali dell'Esposizione. Tuttavia, dalle due Biennali del dopoguerra, quella del '48 e questa del '50, qualche utile esperienza dovrebbe pur essere venuta, perchè fra due anni, allestendo la Mostra del '52, sia possibile portare alla grande manifestazione veneziana i miglioramenti dimostratisi necessari per renderla sempre più rispondente al suo carattere di asse mondiale delle arti figurative. E se si vorrà ancora puntare, come ci par giusto, sulle due funzioni cui le Biennali ultime si sono informate, cioè a dire la funzione strettamente culturale, esplicata con le retrospettive di movimenti e personalità ormai passati in sede di catalogazione storica, e la funzione più ampiamente informativa, da imperniarsi sugli artisti e gli indirizzi assolutamente contemporanei, il primo fatto da tener presente sarà sempre quello di considerar l'Esposizione non alla stregua di ogni altra rassegna, per quanto grande e importante essa sia, ma a tutte superiore, perchè essa svolge il suo compito su di un piano internazionale, e a tale particolarità deve perciò adeguarsi nel modo migliore. Comunque, il momento per riparlarne a tempo debito non tarderà molto.

Intanto, per avere dal Segretario generale alcuni dati sull'Esposizione appena chiusa, siamo tornati ancora una volta ai Giardini, dove stava svolgendosi il lavoro della restituzione delle opere. Ed ecco quanto ci ha detto il prof. Pallucchini, rispondendo alle molte domande che gli abbiamo rivolto.

« Come è noto, quest'anno gli ingressi sono stati 171.414, circa 3.000 meno che nel '48. E le cause di ciò sono da ricercarsi prima di tutto nella situazione politica extraeuropea creatasi alla fine di giugno, che ha determinato, tanto negli stranieri, quanto negli italiani, un certo panico o, per lo meno, una riluttanza ad ogni viaggio; quindi, nella decisione del Governo di non concedere più di quaranta giorni di riduzioni ferroviarie, contro i cento concessi due anni or sono; e in fine, nella temperie veramente eccezionale, che nei mesi di punta rese quasi inaccessibili molti padiglioni ».

Successo di vendita

« Nè dall'Anno Santo l'Esposizione ha tratto particolari vantaggi, perchè ben scarsi furono i turisti che, raggruppati secondo i programmi delle varie agenzie, giunsero fino ai Giardini; e le guide autorizzate di Venezia, alle quali s'eran promessi premi e facilitazioni in rapporto al numero dei visitatori, non ne condussero che cinquantaquattro durante tutta la stagione. Così la media giornaliera degli ingressi fu la seguente: mese di giugno, 1476 visitatori al giorno; luglio, 745; agosto, 1105; settembre, 1605; ottobre, 2144. E risulta chiaro che la media più bassa s'è avuta in luglio, cioè sùbito dopo la crisi coreana. Tuttavia bisognerà aggiungere che, portato come abbiamo il prezzo del biglietto d'ingresso a 300 lire, il bilancio finanziario s'è chiuso con la stessa cifra segnata nel '48.

« Un successo invece, continua il Pallucchini, un vero successo, e per giunta quasi inatteso data la situazione politica creatasi in luglio, lo si è avuto nel campo delle vendite. Nel nostro comunicato di chiusura annunciavamo che, in totale, premi e vendite avevano toccato la somma di lire 51.186.215; ma in questi ultimi giorni altre trattative in corso sono state concluse, e la somma è salita a oltre 56 milioni, che è certamente una cifra considerevole. Sono state vendute 256 opere italiane, 36 straniere, 227 d'arte decorativa. Sicchè per l'opera veramente encomiabile del direttore dell'Ufficio vendite, sign. Gian Ferrari, siamo arrivati ad un totale che è quasi due volte e mezzo superiore a quello del '48, non ostante i tempi tutt'altro che favorevoli. Nel '34 l'importo delle vendite è stato di 915.000 lire, nel '36 di 932.000, nel '38 di 1.225.000, nel '40 di 1.183.000. Ora, se si sfoglia l'elenco degli acquirenti di quegli anni, si trova che almeno il sessanta per cento degli acquisti era dovuto ad Enti pubblici (Ministeri, Confederazioni, Municipi, ecc.), i quali avevano considerevoli disponibilità finanziarie, mentre d'altra parte il successo della Biennale era legato al regime che, direttamente o indirettamente, a tali Enti ordinava gli acquisti stessi. Ma oggi la situazione è ben diversa: infatti di Enti pubblici nei nostri acquisti figura una percentuale assai minore, tanto che, ad esempio, mentre nel '42 il Ministero della Pubblica Istruzione spendeva negli acquisti per la Galleria d'arte moderna di Roma la cifra di lire 151.200 e nel '48 lire 1.600.000, quest'anno toccava appena i 3 milioni e mezzo, cioè circa la metà di quello che sarebbe stata la somma del '42 rapportata al valore d'oggi. Inoltre, se nel '42 compravano i ministeri dei Lavori Pubblici, della Marina, dell'Aeronautica, degli Affari Esteri e il Governatorato di Roma per lire 185.000 (circa 9 milioni al valore d'oggi), nessuno di codesti Enti ha potuto fare acquisti nel '48 e nel '50. E' quindi tanto più significativa la cifra raggiunta quest'anno (circa cinquanta volte quella dell'anteguerra) quando si pensi da una parte all'assenza degli Enti pubblici e dall'altra all'aumento limitato del prezzo delle opere d'arte contemporanea, sulla base di uno a venticinque o a trenta invece che su quella di uno a cinquanta ».

Ma nuove domande abbiamo quindi posto al Segretario generale, delle quali daremo conto in un'altra cronaca.

S. B.

M. A. M. Venezia Biennale XXV (1950)

"Il Gazzettino" 26 ott. 1950

CONSUNTIVO DELL' ESTATE ARTISTICA VENEZIANA

CONFRONTO PER TUTTI LA MOSTRA DEI GIARDINI

Non ostante le critiche possibili, anche la XXV Biennale è stata un valido strumento attraverso il quale gli italiani hanno potuto rendersi conto delle correnti maggiori dell'arte contemporanea

V

S'è scritto, nell'articolo precedente, di alcune considerazioni sulla recente Biennale, fatteci dal prof. Pallucchini per dare risposta alle domande che noi gli avevamo posto. Ed ecco, dopo i suoi commenti relativi ai visitatori e alle vendite, quanto egli ci ha detto sul problema dei premi, l'atteggiamento della critica e le riforme allo studio.

I premi e la critica

«Sui premi, sulla loro qualità e sulla procedura tenuta nell'assegnarli, si potrà discutere ancora. Ma, nel complesso, mi sembra che l'iniziativa presa quest'anno dalla Biennale, molto tempo prima della sua apertura, di cercare premi e premi-acquisto da privati (ditte, collezionisti, ecc.), abbia dato un buon risultato. Fu infatti una somma di 6.800.000 lire che venne assegnata agli artisti in un momento particolarmente difficile. Mentre i premi ufficiali possono essere considerati come una vera e propria laurea onorifica concessa dalla Biennale ogni due anni, abbiamo l'intenzione di incrementare anche nell'avvenire i premi offerti da privati, i quali, se da un lato recano un vantaggio materiale all'artista, dall'altro sono sempre anch'essi un riconoscimento di valore per essere decretati da una commissione internazionale. In quanto poi all'assegnazione dei premi stessi (in tutto oltre 10 milioni), anche quest'anno la Biennale ha preferito demandarla, appunto, ad una commissione internazionale, composta dai commissari nominati nei vari Paesi, e nella quale gli italiani formavano una strettissima minoranza (il Presidente, il Segretario generale ed un artista del comitato italiano nominato per elezione), mentre i membri stranieri, tra i quali figuravano personalità veramente illustri nel campo delle arti, erano diciassette. In tale modo anche il giudizio dei nostri valori artistici si è posto in un ambito di internazionalità».

Un'altra delle nostre domande riguardava l'atteggiamento della critica. E il Pallucchini ci ha mostrato tutto il materiale raccolto dall'apertura della Mostra ad oggi: dieci scatole, zeppe di ritagli della stampa italiana, incollati su fogli e raggruppati per città, e altre cinque scatole, altrettanto stipate, di scritti stranieri. «Tutto il mondo quest'anno si è interessato della Biennale. Sono apparsi articoli negli Stati Uniti, nel Messico, nell'Argentina, nell'Uruguay, in Columbia, nel Canadà, nell'Inghilterra, in Francia, nel Belgio, nel Portogallo, in Spagna, in Olanda in Danimarca, in Svezia, in Germania, in Norvegia, in Grecia, in Jugoslavia, in Turchia, ecc. Stiamo ora procedendo allo spoglio e alla lettura di siffatto materiale, anche perchè pubblicheremo una antologia di giudizii di assieme sulla Biennale, e non soltanto quelli di lode, ma anche quelli di aspra critica. Nel complesso posso dire, avendo seguito specialmente la critica straniera, che la Biennale con la seconda mostra del dopoguerra ha riconquistato il suo prestigio di massima rassegna internazionale delle arti figurative, tanto che oggi tutti gli Stati desiderano parteciparvi, e già sono allo studio i progetti di allargamento del recinto per far posto ad altri padiglioni».

E veniamo in fine ai programmi futuri, pei quali, anche se può sembrar prematuro il parlarne, qualcosa sta pur maturando. A parte l'ingrandimento del recinto che s'è detto, il quale porterà veramente verso la creazione di un centro insuperabile, dove tutti i Paesi del mondo potranno venire a confronto, si pensa già adesso al modo di trasformare il padiglione centrale in un ambiente meglio confortevole di quanto non sia stato fino ad oggi. «Chi ha scritto che in codeste sale ci voleva un condizionamento dell'aria, più poltrone e divani, e, insomma, un confort del tutto moderno, era certamente nel giusto, ci osserva il Segretario generale. Tuttavia, a tali critiche, la risposta è presto data: noi, prima di tutto, s'è inteso di aprir la Biennale con i pochi mezzi a nostra disposizione, e aprirla con un complesso di mostre e di iniziative di primissimo ordine. In quanto al resto non si dimentichi che i contributi ordinari forniti all'Istituzione assommano in tutto a 11 milioni e mezzo (6 e mezzo dallo Stato, 4 e mezzo dal Comune, e mezzo dalla Provincia): che cosa potevamo fare di più con codesti mezzi? Ma per il '52, oltre alle cose dette, bisognerà dotare i padiglioni di una opportuna illuminazione, in modo che essi possano essere visitati anche di sera. E pensiamo che una tale spesa verrà compensata da un'affluenza indubbiamente più numerosa».

Riforme allo studio

Un accenno il Pallucchini ha poi voluto fare alle critiche negative che denunciano la vastità non sempre giustificata del padiglione italiano; e ha ricordato in proposito il suo articolo nel secondo numero della rivista della Biennale, uscito proprio in questi giorni. Pure l'esposizione del libro, curata con intelligenza e molto gusto da Carlo Cardazzo, in apposito e modernissimo padiglione ideato dall'arch. Scarpa, dove vennero allestite, durante sette periodi successivi, delle utilissime mostre del libro italiano, inglese, spagnolo, messicano, brasiliano, francese, americano, svizzero, tedesco, austriaco, danese e belga, ha contribuito ad aumentare l'interesse della Biennale. E quindi il nostro intervistato ha concluso affermando che, non ostante tutte le osservazioni possibili, non si può non ammettere come anche questa venticinquesima edizione della grande Rassegna veneziana sia stata un valido strumento di cultura, attraverso il quale gli italiani hanno potuto rendersi conto delle correnti maggiori dell'arte contemporanea. E bisogna perciò augurarsi che l'Istituzione ottenga presto un suo regolare statuto, affinchè il lavoro proceda più regolarmente e senza quell'ansia che ha pesato sull'organizzazione delle due Biennali ultime.

S. B.

Biennale XXV

Venezia, li 2 dicembre 1950

S. Marco, Ca' Giustinian • Tel. [illegible]

ENTE AUTONOMO

"LA BIENNALE DI VENEZIA"

Caro Franzi,

come d'accordo, abbiamo provveduto a farti invio del materiale relativo alla critica italiana, diviso nei due gruppi quotidiani e periodici e di cui gli elenchi allegati alla presente. Il materiale della critica straniera ti sarà spedito a giorni, mancando ora qualche traduzione.

Anche a nome del Presidente, ti ringrazio molto di avere aderito a far parte della Commissione per l'aggiudicazione dei premi.

Con i più cordiali saluti.

IL SEGRETARIO GENERALE

(prof. Rodolfo Pallucchini)

Dr. Silvio Franzi
Via Raffei
T r e n t o

"Mercurio", 17 Dicembre 1950

INVADE L'ITALIA

la pittura "Modernista,, francese

L' già diverso tempo che io sto smascherando e denunciando le astute (ma a volte anche ingenue) manovre dei mercanti francesi per vendere in Italia quella pittura « modernista » che sui vecchi mercati d'Europa, e sopratutto d'America, non va più come prima, anzi va molto, ma *molto male*. In America, i pseudomaestri creati dalla propaganda francese, i vari Matisse, Braque, Chagall, ecc., si vendono molto difficilmente. Gli americani cominciano ad averne fin sopra la testa di sgorbi, di scarabocchi, di croste e di crostoni, e sono ormai poco disposti a barattare buona moneta contro pessima pittura. Molti collezionisti d'oltreatlantico hanno ormai la pulce nell'orecchio ed è sorto in loro l'atroce dubbio di aver scambiato carote per fragole di giardino. I mercanti di Parigi sono pertanto alquanto allarmati e preoccupati e cercano di trovare nuovi mercati per smaltire la loro poco raccomandabile merce.

Come dice molto acutamente Isabella Far, nello scritto pubblicato nel numero unico: «*Biennale a fuoco:*» - *il crimine di Parigi non è solo di aver inventato, lanciato ed addirittura imposto la cosidetta « pittura nuova », ma di avere, con il pretesto di tale pseudopittura, creato anche un commercio assolutamente nuovo e di cui non si conoscono altri esempi in tutta la Storia dell'Arte, un commercio nuovo che consiste nel vendere una merce che non è vendibile che agli imbecilli.*

Intanto quest'arte, che si vuol sempre spacciare come *nuova*, comincia ad essere parecchio vecchia, a zoppicare e tenta ancora di andare avanti faticosamente poggiandosi sulle stampelle dello *snobismo* e della stupidità. Sono infatti lo *snobismo* e la stupidità che l'hano sostenuta finora. Ne è logico chiamare nuova, moderna, giovane, una forma di pseudo-arte che ha cominciato a manifestarsi nella seconda metà del secolo scorso, con la valorizzazione di pessimi ed inesistenti pittori come: Cézanne, Van Gogh e Gauguin.

Questa forma di pseudo-arte è vecchia ormai di più di tre quarti di secolo. La base e la ragione unica di tutta la sfrenata propaganda che i mercanti francesi hanno fatto e continuano, ora che le cose van loro male, a fare più che mai, per tenere in piedi questo ignobile fantoccio che si chiama « pittura moderna », la base è la ragione unica, dico, sono il lucro, ancora il lucro, soltanto il lucro.

La prova che il pubblico di tutti i Paesi è stanco di pseudopittura e non vuole più sciogliere i cordoni della borsa per acquistare e portarsi a casa degli orrori che non piacciono a nessuno e sono sostenuti sopratutto da imbecilli o da individui in malafede, la prova, dico, della stanchezza del pubblico sta nel fatto che i mercanti francesi non riescono più a lanciare nuovi « geni », benchè con ogni mezzo si affannino a farlo da circa trent'anni, e devono avere ancora ricorso ai soliti pseudomaestri, lanciati da ormai quarant'anni, cioè ai solisti: Matisse, Braque, Chagall e compagni.

Ma anche di questi il pubblico dei vecchi mercati, già da parecchio tempo, comincia ad essere stufo e nauseato, e tutti i già sfruttati ed anche i nuovi sistemi per dorargli la pillola e fargli inghiottire la medicina fanno cilecca, ed i mercanti della *rue La Boëtie* cercano affannosamente nuovi ambienti di ingenui, di snobboni, e di francolatri danarosi. In Francia, da quando il commercio della pittura modernista ha cominciato ad andar male, si comincia a guardare con occhi languidi verso l'Italia.

Negli ambienti del mercantilismo parigino, ove si tenta di valorizzare le modernisticherie pseudoartistiche ,si è sparsa la voce che qua, nella bella Italia, c'è un forte quantitativo di esterofili, e sopratutto di francofili, di individui provinciali ed ingenui, che, abilmente lavorati dagli agenti locali del Partito Modernista Italiano, potrebbe benissimo prestarsi a sostituire tutte quelle mucche da mungere che in America si fanno sempre più rare.

La Biennale, aprendo a due battenti le sue porte per accogliere ed ospitare nelle migliori sale e nei migliori padiglioni tutta la pseudopittura modernista francese, e sostenendo con un ardore degno di più nobile mèta tutte le, scimmiottature di quella pseudopittura, perchè facciano ad essa degna corona, la Biennale, dico, con il suo atteggiamento di sfrenata francolatria e di esasperato sostenimento di ogni forma di pseudo arte, la Biennale, con le due *Rassegne degli Orrori* del 1948 e del 1950, ha rinvigorito le speranze dei trafficanti francesi, che ormai sono persuasi che il nostro Paese è per loro la terra Promessa, e che è proprio quì, più che in altro luogo, che devono concentrarsi i loro poco nobili sforzi e la loro deleteria propaganda.

Tutte queste speranze dei mercanti di Parigi sono anche incoraggiate dalla leggenda che l'Italiano è, non solo francolatra ed ingenuo esterofilo e provinciale, ma molto meno avaro e diffidente d'un inglese, d'uno svizzero, d'un americano e, sopratutto, di un francese.

Lo pseudomaestro Henri Matisse che durante una lunga vita non ha fatto altro che dipingere e disegnare sgorbi e scarabocchi, trova ora larga ospitalità in Italia. La XXV Biennale, che ha rifiutato l'invito a valenti e nobili artisti italiani, gli ha offerto il posto per ben due mostre personali e, come se ciò non bastasse, gli ha anche cafonescamente regalato un milioncino. Ora a Milano si è mobilitato il palazzo della Galleria d'Arte Moderna per ospitare i suoi sgorbi.

La rivista *Domus* ha riprodotto i grotteschi ed indecenti pseudodisegni di Matisse e noi qui invitiamo il lettore a dirci se non è una vera vergogna, se non è una vera oscenità, di vedere mettere sugli altari gli autori di simili indecenti sgorbi, in un Paese come l'Italia, che è stato la culla del Rinascimento e la patria di tanti principi e di tanti eroi dell'arte!

La mostra degli orrori di Matisse è stata fatta a Milano perchè a Parigi i mercanti sanno già da un pezzo che a Milano c'è il ricco industriale, cioè, come dissi prima, la *mucca da mungere*, e pensano quindi che sia meglio tentare qui, quello che non si può più ottenere nel *Paese dei dollari*.

Probabilmente gli scarabocchi del Signor Matisse, esposti a Milano, sono stati dichiarati: *non in vendita*, oppure: *di collezione*, e la mostra è stata presentata come una «manifestazione didattica», per educare il povero ed ignorante pubblico italiano. Vecchi trucchi che noi conosciamo da un pezzo. Oh, se li conosciamo!

Il publico italiano non ha bisogno di simili «mostre didattiche». La pseudopittura modernista francese la conosce meglio di quanto la si conosce nella stessa Parigi, ed i reconditi scopi dei trafficanti d'oltralpe sono più che palesi.

Da ultimissime notizie veniamo a sapere che la mostra delle Croste di Matisse sta per arrivare a Roma ove sarà ospitata nientemeno che nelle Sale del Palazzo Barberini. Bene, bene! Più la gente in Italia vedrà da vicino questa oscena pseudopittura e più si renderà conto di che calibro sia il *bluff* della famigerata: *Ecole de Paris*.

Giorgio de Chirico

P. S. - *In ogni modo, anche per tutto questo, possiamo dir grazie alla benemerita Commissione della* Biennale *che con la sua indecente francolatria ha aperto le porte della nostra Penisola alla fiumana delle puzzzonate d'oltralpe.*

G. de. C.

VERBALE DELLA COMMISSIONE GIUDICATRICE
PER I PREMI DELLA CRITICA ITALIANA E
STRANIERA DELLA XXV^ BIENNALE D'ARTE

Il giorno 29 dicembre 1950 nelle ore pomeridiane, dalle 15 alle 20 si è riunita nella sede della Biennale a Ca' Giustinian la Giuria preposta al giudizio dei concorsi per la critica italiana e per la critica straniera banditi in occasione della XXV Biennale, Giuria che era composta di tre membri liberamente eletti dai concorrenti oltrechè da Silvio Branzi, rappresentante della Stampa italiana, e da Adriano M. Luijsjons rappresentante della stampa estera, dal Commissario straordinario della Biennale nella sua qualità di Presidente della Giuria e dal Segretario generale dell'Esposizione.

Il Presidente dopo aver insediato la Giuria e dato inizio ai lavori si è assentato intenzionalmente momentaneamente dal voto. Egli è poi intervenuto alla chiusura dei lavori per sentire le conclusioni e dare il benestare alle decisioni, consentendo anche ad istituire dei premi aggiuntivi per un valore complessivo di 150.000 lire.

Il Presidente ha dato comunicazione ai convenuti che il prof. C.L. Ragghianti, membro eletto dai concorrenti, ha giustificato la sua assenza, esprimendo però in una particolareggiata relazione i suoi giudizi e quindi le sue proposte di premiazione o di segnalazione.

Il Prof. Pallucchini legge quindi i nomi dei concor-

renti per la critica su quotidiani italiani, facendo la proposta, alla quale tutti aderiscono, di procedere subito alla eliminazione di quelli che non risultano sostenuti da alcun voto.

Dopo esaurienti discussioni, mediante successiva riduzione della rosa di nomi, si giunge, con voto unanime dei quattro membri presenti alla aggiudicazione del premio di lire 100.000.- ad Alberto Rossi di Torino per la sua serie di articoli apparsi su "La Nuova Stampa" di Torino. Il secondo premio di L. 50.000.- viene assegnato ad Attilio Bertolucci di Parma per la sua serie di articoli apparsi su "La Gazzetta di Parma".

Un terzo premio aggiunto di L. 50.000.- viene, sempre concordemente, assegnato a Licinio Bagnato di Vicenza per la sua serie di articoli apparsi su "Il Giornale di Vicenza".

Viene anche stabilito che una segnalazione venga fatta per Bruno Bongiasca di Padova per il complesso dei suoi articoli pubblicati in "Gazzetta Veneta" di Padova.

Il voto inviato dal Prof. Bagghianti non concorda con quello della maggioranza, ma, d'altra parte, non può influire sul risultato preso all'unanimità dai quattro membri presenti.

Si passa quindi a considerare la partecipazione mediante articoli o saggi pubblicati in periodici italiani, e si procede in modo analogo al precedente : la Giuria si duole di

non poter prendere in considerazione lo studio pubblicato da Michelangelo Muscetta su "letteratura-arte" di Firenze di settembre-ottobre, per il fatto che l'autore di esso non si è attenuto alle norme del regolamento(articolo n.2) in quanto ha inviato soltanto delle bozze di stampa.

Così pure la Giuria è spiacente di non poter prendere in considerazione l'articolo di Carmelo Saitone su "Society", perchè inviato soltanto in estratti e non con una copia della rivista originale come richiesto dal bando.

Con quattro voti, e cioè ad assoluta maggioranza dei presenti, il primo premio viene assegnato, dopo ampie considerazioni, a Marco Valsecchi, di Milano, per il suo saggio apparso in "Smeraldo" di settembre. Il secondo premio di L. 50.000.- viene assegnato, sempre con il voto di tutti i presenti, ad Attilio Podestà di Genova per i suoi articoli apparsi in "Emporium". Deliberata la istituzione di un nuovo premio di L. 50.000 la scelta per l'aggiudicazione di esso cade sul nome di Garibaldo Marussi di Milano per la sua serie di articoli apparsi ne "La Fiera Letteraria" di Roma.

A Silvio Branzi, rappresentante del Sindacato per la Stampa Italiana, succede il Dr. Adriaan Luijdjens, che interviene quale Rappresentante designato dall'Associazione della Stampa Estera di Roma.

Il Prof. Pallucchini fa constatare che i partecipanti si sono attenuti strettamente alle norme regolamentari, tranne nel caso della signora Tyra Lundgren, che, tra gli arti-

coli inviati, ne ha fatto pervenire uno con una data che è incompatibile con la scadenza del concorso, per cui esso non può venir preso in considerazione.

IX Commissari, di mano in mano che il prof. Valsecchini legge i nomi dei concorrenti, esprimono i loro giudizi, in seguito ai quali viene segnata una data preferenziale di merito accanto a ciascun partecipante.

Prima di giungere ad una votazione conclusiva, si dà lettura della relazione del prof. [illegible] per la critica straniera per tenerne conto nelle decisioni da prendere.

La Presidenza accetta la proposta della Commissione di assegnare un premio di L. 30.000. I simulati concorsivi danno : premio di L.100.000 all'Abbé R.Leuchtais per gli articoli apparsi in "The New York Times" di New York; premio di L. 50.000 ad Heinz Buehling di Vienna per il suo saggio in "Kunst ins Volk". Anche quest'ultimi premi sono assegnati con l'unanimità di voti dei presenti, che propongono inoltre di segnalare gli articoli di Douglas Cooper ("The Listener" di Londra), di Léon Degand ("Le Soir" di Bruxelles), e di Bernhard Degenhart ("Kunstchronik" di Monaco).

Il Commissario onorevole Ponti, nell'accogliere la proposta della Giuria, è lieto anche di constatare, attraverso l'autorevole giudizio dei Commissari, come anche questo secondo concorso per la critica, bandito dalla XXV Biennale, abbia avuto larga rispondenza e dimostrato un notevole livello critico.

Venezia, 29 dicembre 1950

F.to Giuseppe Fiocco
Roberto Longhi
Rodolfo Pallucchini
Silvio Branzi
Adriaan M. Luijdjens

LA BIENNALE DI VENEZIA

ESPOSIZIONE BIENNALE
INTERNAZIONALE D'ARTE

MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA

FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATRO

FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA

98

COMUNICATO N.....

XXV^ ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

Il concorso della critica della XXV^ Biennale

L'assegnazione dei premi ai critici italiani e stranieri

Venezia, 30 Dicembre I950

Si è riunita a Venezia nella sede della Biennale a Cà Giustinian, la giuria del concorso bandito dall'Ente della Biennale per la critica italiana e per la critica straniera, in occasione della XXV^ Esposizione internazionale d'arte.

Partecipavano regolarmente al concorso 29 critici italiani e I9 critici stranieri, tra i quali austriaci, francesi, germanici, lussemburghesi, irlandesi, nord-americani, svedesi e svizzeri.

Nel I948 all'analogo concorso s'erano presentati I6 critici italiani e I0 stranieri.

La giusria presieduta del Commissario Straordinario della Biennale, on.prof.Giovanni Ponti e composta dei tre membri eletti dai concorrenti, prof.Giuseppe Fiocco, prof. Roberto Longhi, prof.C.L.Ragghianti, da Silvio Branzi rappresentante del Sindacato dei giornalisti italiani, per la critica italiana, da Adriaan Luijdjens, rappresentante dell'Associazione della stampa estera di Roma per la critica straniera e dal prof.Rodolfo Pallucchini, segretario generale della Biennale, dopo ampia esauriente discussione a maggioranza di voti ha assegnato i seguenti premi:
per il miglior saggio o serie di saggi pubblicati su quotidiani italiani primo premio di L.I00.000.- ad Alberto Rossi di Torino per la sua serie di articoli apparsi su "La Nuova Stampa", di Torino; secondo premio di L.50.000.- ad Antonio Bertolucci per i suoi articoli apparsi sulla "Gazzetta di Parma". Un premio aggiunto di L.50.000.- viene assegnato a Licinio Magagnato di Vicenza, per la sua serie di articoli apparsi sul "Giornale di Vicenza". Viene inoltre fatta una segnalazione per Renzo Menegazzo di Padova per il complesso dei suoi articoli pubblicati in "Gazzetta Veneta" di Padova.

Per i saggi pubblicati in periodici italiani il primo premio di L.I00.000.- viene assegnato a Marco Valsecchi di Milano per il suo saggio apparso in "Smeraldo" di Milano; il secondo premio di L.50.000.- ad Attilio Podestà di Genova per i suoi articoli apparsi in "Emporium" di Bergamo. Un premio aggiunto di L.50.000.- è stato assegnato a Garibaldo Marussi di Milano per la sua serie di articoli apparsi nella "Fiera Letteraria" di Roma.

Per i critici stranieri il primo premio di L.I00.000.- viene assegnato ad Aline B. Louchheim per la serie di articoli apparsi in "The New York Times " di New Mork. Un secondo premio aggiunto di L.50.000.- viene attribuito a Heimo Kuchling di Vienna per il suo saggio pubblicato in "Kunst ins Volk" di Vienna. Vengono inoltre segnalati gli articoli di Douglas Cooper in "The Listener" di Londra, di Léon Degand in "Le Soir" di Bruxelles e di Bernhard Degenhart in "Kunstchronik" di Monaco.

6

LA BIENNALE DI VENEZIA

IL SEGRETARIO GENERALE

Venezia, 30 dic. 1950

Caro Branzi,

ti accompagno una copia del verbale relativo al giudizio del concorso per la cri= tica. Unisco anche una copia del comunicato diramato oggi alla stampa ed alla radio.

Con i più cordiali saluti.-

Tuo

(Rodolfo Pallucchini)

R Pallucchini

Biennale XXV

"Minosse", 7 gennaio 1951

XXV. BIENNALE

In merito all'assegnazione dei premi della critica

Anche se i comunicati della Biennale credono di dimostrare all'opinione pubblica che il numero di partecipanti al concorso della critica per i migliori scritti attorno all'ultima manifestazione d'arti figurative, è aumentato, è bene avvertire l'opinione pubblica del fallimento di questo concorso. Ben pochi sono 48 critici partecipanti su varie centinaia che hanno scritto, e, per esempio, su questi 48 ben pochi sono i 29 italiani. Se poi su questi 29 nomi italiani si credesse d'incontrare i nomi più validi della critica italiana, degli anziani e dei giovani, anche questa sarebbe nuova illusione. Difatti non hanno partecipato nè Borgese, nè Guzzi, nè Argan, nè Brandi, nè Scialoja nè Trombadori, nè De Grada nè Morucchio, nè De Micheli, nè Arcangeli, ecc. ossia i migliori nomi della nostra critica che sappiao e che estesamente hanno scritto sull'argomento.

Difatti basta osservare i nomi dei vincitori per convincersi di quanto abbiamo detto: A. Rossi, della Stampa, I. premio; a un poetino come Bertolucci di Parma il II. Premio, a un giovinetto come L. Magagnato un premio aggiunto. Che bei nomi; nomi che non portano idee.

Per i premi agli articoli su riviste ecco il primo appioppato ad un letterato eclettico come Valsecchi, il secondo ad A. Podestà, ed il terzo al giornalista G. Marussi. Che trionfo della critica italiana!

E tutto ciò perchè? Forse che la giuria, premiando amici ed impiegati alla biennale stessa, (vedi un bell'articolo di Borgese, su questo argomento), non gode molta stima nel campo della seria critica d'arte?

E, altro argomento, perchè la Biennale non instaura un nuovo metodo per queste assegnazioni di premi, stabilendo la pubblicazione dei giudizi dei vari commissari?

B. S.

M. a. m. Venezia

Biennale XXV (1950)

LA GAZZETTINO

17 MAG. 1951

Ritrattate le accuse alla Biennale d'Arte

Il Presidente e il Segretario Generale dell'Ente ritirano la querela contro un periodico milanese

Il 30 settembre 1950 il quindicinale *Corriere degli Artisti* di Milano pubblicava un ampio articolo del suo condirettore, intitolato «Biennale della camorra». Nell'articolo si accusavano fra l'altro gli organizzatori della XXV Biennale di Venezia di essersi ispirati non già a criteri d'arte ma a loschi interessi di denaro.

Contro il direttore responsabile del quindicinale sig. Francesco Montanari e contro l'estensore dell'articolo, l'on. Giovanni Ponti, allora Commissario ed attualmente Presidente della Biennale, e il Segretario generale prof. Rodolfo Pallucchini avevano presentato querela per diffamazione. Ma successivamente il Montanari faceva ampia ritrattazione delle accuse contenute nell'articolo del 30 settembre, e il 23 aprile 1951 pubblicava sul *Corriere degli Artisti* la seguente dichiarazione a sua firma:

«In riferimento all'articolo apparso nel n. 18 del 30 settembre 1950 del nostro giornale, teniamo a dichiarare che la nostra battaglia giornalistica relativa alla Biennale di Venezia ha avuto unicamente finalità di critica artistica, e che, se in tale articolo erano frasi che apparivano lesive della onorabilità personale dei signori on. Giovanni Ponti e prof. Rodolfo Pallucchini organizzatori della Biennale, di ciò siamo noi stessi dolenti perchè le parole sono andate oltre il nostro pensiero, come del resto abbiamo già riconosciuto spontaneamente nell'articolo a firma nostra pubblicato nel n. 21 del 15 novembre 1950, non avendo noi mai inteso offendere l'onorabilità dei predetti signori nei cui confronti non possiamo fare alcuna accusa di personali interessi o di illeciti lucri».

Di ciò l'on. Ponti e il prof. Pallucchini si sono dichiarati soddisfatti ed hanno per conseguenza consentito a recedere dalla querela.